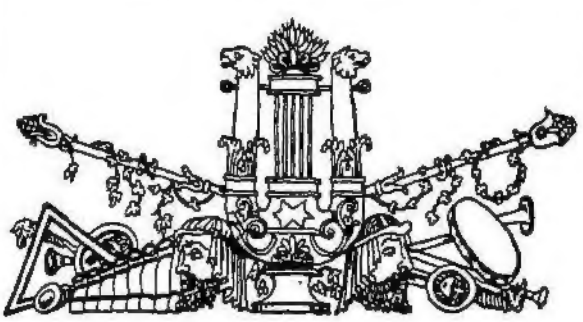
Г. К. ЛУКОМСКІЙ

АНТИЧНЫЕ ТЕАТРЫ И ТРАДИЦІИ

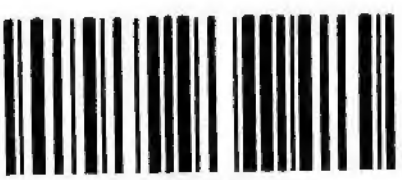
ВЪ ИСТОРІИ ЭВОЛЮЦІИ ТЕАТРАЛЬНАГО ЗДАНІЯ



№ 01946
...ческій музей

ИЗДАНІЕ АВТОРА,

ОТПЕЧАТАННОЕ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ ЭКЗЕМПЛЯРОВЪ.


2007237248

ПЕРВЫЙ ТОМЪ

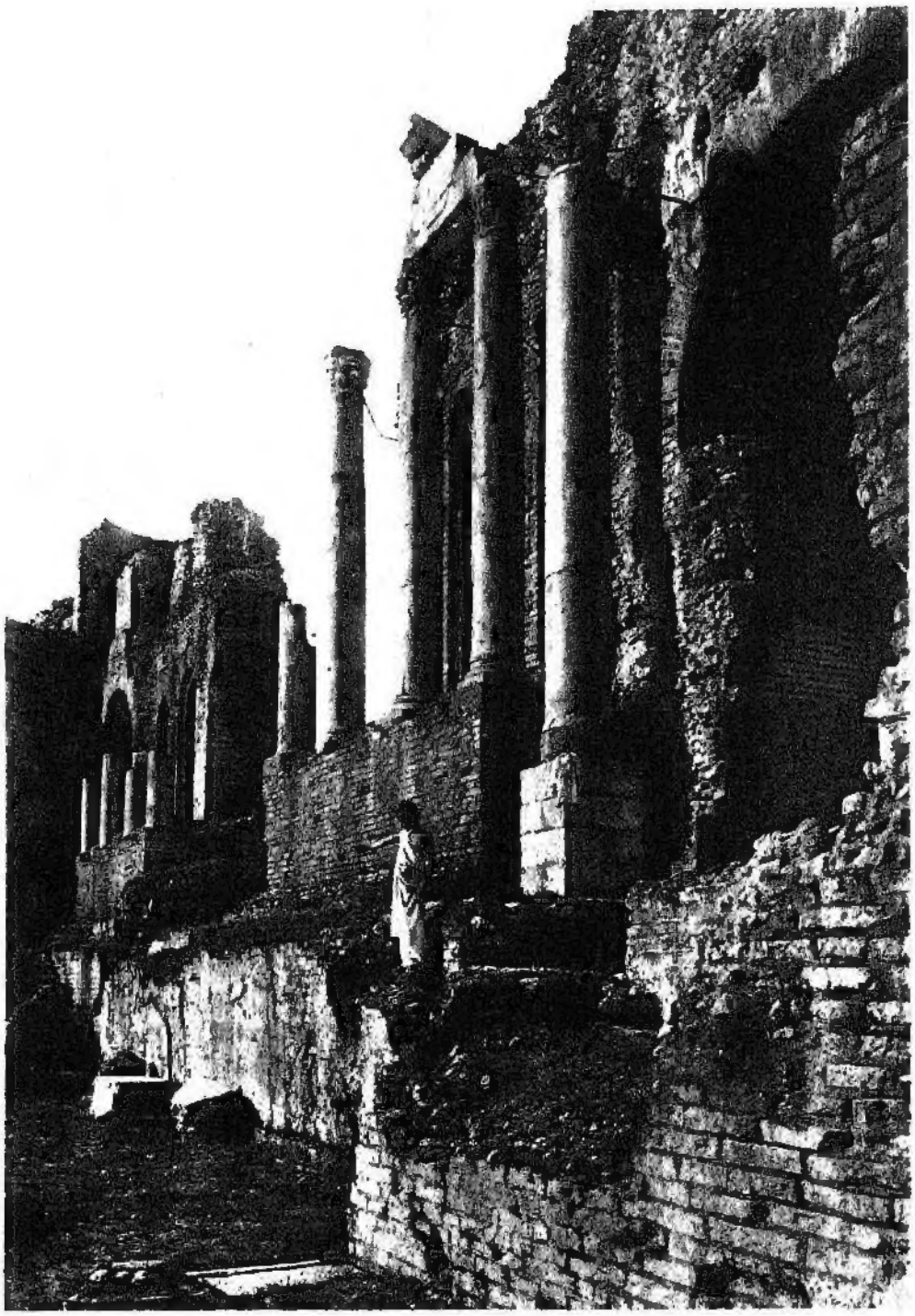
„СТАРИННЫХЪ ТЕАТРОВЪ“.

ПОСВЯЩАЕТСЯ

АВТОРОМЪ

ЕГО ЛЮБИМОМУ ДРУГУ

В. П.



Таормина. *Остатки сцены античнаго театра.*

ПРЕДУВѢДОМЛЕНІЕ.

Книга эта о «Старинныхъ Театрахъ» посвящена архитектонографіи античныхъ театровъ и описанію тѣхъ античныхъ традицій, которыя имѣли значеніе въ исторіи эволюціи театральнаго зданія въ теченіе почти двухъ тысячелѣтій.

Если встрѣтится надобность, и эту первую книгу сочувственно встрѣтитъ критика и публика,—будетъ издана вторая часть книги о «Старинныхъ Театрахъ», предметомъ содержанія которой явится театръ эпохи ренессанса и барокко съ доведеніемъ исторіи этого типа зданій до нашихъ дней, такъ какъ бо̀льшая часть театровъ современности построена въ духѣ, продолжающемъ именно этотъ, создавшійся въ концѣ XVII столѣтія, типъ театральнаго зданія. Театры Германіи, Австріи, Польши,—въ этой второй книгѣ будутъ, поэтому, разсмотрѣны особенно подробно. Вопросы сценографіи театровъ займутъ въ ней также значительно больше мѣста, нежели въ первой.

Обѣ части, такимъ образомъ, представятъ по возможности полный обзоръ двухъ главнѣйшихъ типовъ театральнаго строительства, развивавшихся иногда и одновременно, но шедшихъ чаще всего (хотя и не всегда) по двумъ противуположнымъ путямъ. Изъ сопоставленія этихъ обоихъ типовъ и выяснятся наглядно всѣ достоинства первыхъ и недостатки вторыхъ.

Третью часть книги, которая появится въ свѣтъ, если обстоятельства тому будутъ благопріятствовать, предполагается посвятить обзору театровъ Россіи (существующихъ, уничтоженныхъ и проектированныхъ) — главнымъ образомъ, эпохи Екатерины Великой и Александра Благословеннаго. Въ «Старыхъ годахъ» (статья В. Н. Геригросса) и въ «Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ» (статьи А. Н. Бенуа и В. Я. Курбатова) уже дано было описаніе нѣкоторыхъ театровъ, но большая часть театровъ дворцовыхъ (напр. бывшій театръ Таврическаго дворца), пригородныхъ (театры на Каменномъ островѣ, въ Царскомъ Селѣ), провинціальныхъ и усадебныхъ — не имѣютъ еще до сихъ поръ ни одного спеціальнаго описанія.

Между тѣмъ, въ городахъ и усадьбахъ обширной Россіи существуетъ, а тѣмъ болѣе существовало очень много интереснѣйшихъ образцовъ театровъ, напримѣръ, въ Архангельскѣ, Вологдѣ, Житомірѣ, Одессѣ, Кіевѣ, или въ Останкинѣ, Архангельскомъ, Бехтышевѣ, Вишневцѣ. Въ нѣкоторыхъ театрахъ сохранились залы, въ нѣкоторыхъ часть сцены, или декораціи, костюмы; описанію театровъ въ губернскихъ городахъ, въ помѣстьяхъ вельможъ, и крѣпостному театру, а также сценографіи ихъ — посвящена будетъ третья часть настоящаго изданія.

Помимо разсмотрѣнія театровъ древняго міра и позднѣйшихъ, съ точки зрѣнія ихъ архитектуры, для лучшаго уясненія того значенія, которое имѣлъ театръ въ древнія времена, той любви, которую питала къ нему публика, той популярности, которою онъ пользовался, и той необходимости, которую въ укладѣ жизни занималъ тогда театръ, — описаніе построекъ античнаго театра представлено на фонѣ пейзажа, съ которымъ театръ сливался и лишь нераздѣльно съ которымъ онъ являлъ собою одно художественное цѣлое; въ самомъ дѣлѣ, развѣ можно разсматривать сооруженіе, театронъ котораго вы-

съ нъ въ части холма, вся масса котораго своимъ силуэтомъ не гуемо входила въ общую композицію театра, отдѣльно отъ этого пейзажа? неужели можно оторвать отъ театра ту живую, обширную и красивѣйшую декорацію, на фонѣ которой, и любуясь которой, зрители видѣли всѣ представленія: — мягкія очертанія далекихъ горъ, синеву моря, скалы покрытыя причудливыми растеніями, померанцевые сады, лужайки вѣчно зеленѣющей травы? Театръ древнихъ выросталъ изъ земли, линіи его составляли продолженіе и завершеніе линій горъ и долинъ.

Строя театръ — выбирали, прежде всего, красивое мѣсто, выискивали соотвѣтственный задуманнымъ формамъ пейзажъ, старались всегда обратить сцену въ сторону открытаго пространства.

Поэтому и въ первой книгѣ, на ряду съ описаніемъ театровъ Сициліи, Помпеи, дано, хотя и вкратцѣ, представленіе о той художественной атмосферѣ, въ которой зарождался и сооружался театръ, о той красотѣ, которая заключена въ пейзажѣ Капри, Помпеи, являющемся нераздѣльной частью общей картины классическаго строительства эллиновъ и римлянъ, умѣвшихъ использовать красоты природы ихъ страны не только въ практическомъ, но и въ художественномъ смыслѣ, вводя тотъ или иной «видъ» въ качествѣ фона для архитектурныхъ массъ, или приспособляя нововоздвигаемыя формы къ создавшемуся природно силуэту.

Зодческія формы театровъ не сохранились вполнѣ. Уцѣлѣли помѣщенія для зрителей, но въ очень немногихъ случаяхъ сохранились остатки сцены: лишь отдѣльныя части, колонны, торчатъ нынѣ одиноко среди пустынныхъ или поросшихъ кактусами и геліотропомъ холмовъ.

Но неподалеку отъ театровъ часто находятся (напримѣръ, въ Сициліи они сохранились гораздо лучше, нежели театры, лишь случайно уцѣлѣвшіе отъ землетрясеній) чудесныя сооруженія, иного предназначенія: храмы, гробницы.

Для полученія лучшаго представленія объ архитектурныхъ формахъ театровъ, представлялось умѣстнымъ напомнить (а также и опубликовать впервые) о нѣкоторыхъ памятникахъ античной архитектуры, и приложить къ нимъ краткое описаніе. Детали уцѣлѣвшихъ храмовъ — напримѣръ, метопъ Селинунтскаго храма — своимъ масштабомъ могутъ дать представленіе о тѣхъ огромныхъ размѣрахъ и о тѣхъ мощныхъ пропорціяхъ, которыя, несомнѣнно, заключены были и въ формахъ античныхъ театровъ Сициліи; стройныя колонны развалинъ Коринѳа разскажутъ намъ о томъ изяществѣ, которымъ были преисполнены портики и галлереи театровъ Греціи, Архипелага и колоній.

Мы знаемъ, что порталы и галлереи театровъ были украшены очень многими фигурами.

Представленіе, хотя бы одной фигурой, скульптуры времени постройки театровъ напомнитъ намъ о расцвѣтѣ и этого рода искусства.

Наконецъ, имѣя въ виду сравнительно малую извѣстность, вообще, памятниковъ античной архитектуры Сициліи, я допустилъ возможнымъ дать и нѣсколько болѣе подробное — чѣмъ это полагалось бы въ исторіи архитектуры театровъ — описаніе этихъ руинъ и обильное иллюстративное представленіе ихъ. Для читателя-зодчаго, вмѣстѣ съ тѣмъ, подобный неизданный, частью, матеріалъ можетъ представить и нѣкоторый спеціальный интересъ.

Изъ древнихъ театральныхъ описаній сохранилось лишь одно — Марка Полліона Витрувія.

Поэтому я считалъ не лишнимъ привести дословно хотя, бы нѣсколько страницъ текста изъ пятой книги Витрувія, въ гл. VII, VIII, IX и XI которой говорится особенно подробно о планировкѣ театра, о сосудахъ-резонаторахъ, о декораціяхъ и т. п.

Въ обзорѣ средневѣковыхъ театровъ, какъ разъ обратно тому, что принято за основной критерій при описаніи театровъ

античныхъ, — въ зависимости отъ того, матеріала, который имѣется по исторіи театра IV—XIV вѣковъ — даны свѣдѣнія не столько по архитектонографіи, сколько по сценографіи этихъ театровъ, но лишь постольку, поскольку въ этихъ пережиткахъ были заключены античныя традиціи; архитектура театральныхъ залъ, имѣвшихъ мало античнаго въ своей композиціи, разсмотрѣна потому, что она послужила той основой, изъ которой произошелъ впослѣдствіи театръ ранговый, — т. е. барочный, — а такимъ образомъ и нашъ современный.

Подобно всестороннему характеру разсмотрѣнія античныхъ театровъ, и описаніе средневѣковаго театра сдѣлано также на фонѣ тѣхъ условій (церковныя тенденціи, повѣрья), которыя питали драму того времени, поддерживали вѣру въ разныя легенды, создавали первыя формы сцены и залъ — и, вообще, держали въ суровомъ подчиненіи драму этой эпохи

Образованію театра эпохи академій предшествовала общая подготовка гуманистами и развитіе любви къ классическому.

Поэтому, обзору зарожденія и сформированія этого театра, возникшаго на существовавшей уже немного ранѣе основѣ любви къ древнему искусству, я считалъ необходимымъ предпослать нѣсколько строкъ напоминаній о той классической литературѣ и о тѣхъ пьесахъ, которыя составляли театральный репертуаръ того времени.

Въ наступившемъ позднѣе возрожденіи античныхъ театровъ, работа такихъ зодчихъ какъ Серліо, Палладіо, Скамоцци и другихъ, создавшихъ цѣлую эпоху въ исторіи архитектуры, была настолько значительна, что подробнѣйшее описаніе теорій и работъ этихъ мастеровъ являлось существенно необходимымъ.

Одновременно зародившаяся упадочная школа театральнаго строительства съ которой такъ боролись — и тщетно! — античныя академіи, противопоставлявшія барочному театру ан-

тичный по духу театръ, — представлена всего двумя-тремя примѣрами лишь для того, чтобы оттѣнить ту роль, которую предназначены были съиграть эти классическіе театры и для того, чтобы не прерывать историческаго пути разсмотрѣнія театральнаго строительства.

Театры Франціи, Германіи, Англіи, Польши, Россіи и другихъ странъ разсмотрѣны лишь въ главнѣйшихъ примѣрахъ и постольку, поскольку, опять-таки, въ характерѣ композиціи ихъ заключались какія-либо черты, присущія античнымъ театрамъ.

Часто въ XVI, XVII и даже въ XVIII вѣкахъ вліянія античное и барóчное перемѣшивались между собою (напримѣръ, въ постройкахъ Бибіены), невольно, поэтому, приходилось останавливаться на разсмотрѣніи и этихъ театровъ, по формамъ своимъ или по плану представлявшихъ, быть можетъ, и очень незначительныя, но античныя традиціи, а по обработкѣ и украшенію бывшихъ chef d'oeuvre'ами стиля Louis XV.

Списки всѣхъ древнихъ театровъ (греческихъ, римскихъ и отдѣльно сицилійскихъ) вошли въ текстъ соотвѣтствующихъ главъ; перечень старинныхъ театровъ XVII—XIX вв. Западной Европы (по городамъ), съ поименованіемъ ихъ строителей — приложенъ въ концѣ книги.

Пріемъ подстрочныхъ примѣчаній (сгруппированныхъ въ концѣ книги) или сносокъ (внизу страницъ), — какъ засушивающій текстъ и исключающій, вмѣстѣ съ тѣмъ, изъ непосредственнаго прочтенія (очень многими) иногда все-же важныя данныя — замѣненъ мною, насколько это было возможно, простымъ изложеніемъ этихъ фактовъ (тѣмъ же шрифтомъ), въ текстѣ: вмѣстѣ съ тѣмъ, свѣдѣнія очень спеціальныя, подробныя или второстепеннаго значенія, мною выключены вовсе (надѣюсь безъ особаго ущерба, но съ выгодой для легкости прочтенія книги); зато данныя, которыя заслуживали бы ихъ полнаго сообщенія въ примѣчаніяхъ, введены

въ текстъ и, такимъ образомъ, будутъ прочтены каждымъ внимательнымъ читателемъ.

Въ смыслѣ внѣшности книги, кажущійся нѣсколько крупнымъ, шрифтъ взятъ, можетъ быть, и не въ одномъ масштабѣ съ размѣромъ книги, но онъ избранъ мною умышленно. Установившіеся за послѣдніе годы мелкіе, такъ называемые рекламирующими себя фирмами «плотные» шрифты, конечно, уменьшаютъ нѣсколько стоимость книги, ограничивая ея размѣры, но тѣмъ не менѣе, эта экономія — вредно отзывающаяся и на зрѣніи читателей и корректоровъ — вовсе не служитъ въ пользу увеличенія эстетики книги, а, какъ разъ, наоборотъ.

Чудесныя изданія XVIII и половины XIX вѣка — всегда печатались чрезвычайно крупнымъ шрифтомъ и, кромѣ того, набирались «въ разрядку», т. е., каждая буква другъ отъ друга на большомъ разстояніи. Получалась четкость, удобочитаемость и, вмѣстѣ съ тѣмъ, стройная архитектоника книги.

Мы съузили шрифтъ, уплотнили его и вотъ въ данномъ случаѣ эта, съ перваго взгляда крупность, повторяю, можетъ быть лишь кажущаяся — слишкомъ отвыкли мы отъ прежняго художественнаго печатанія! Взгляните на фронтисписы старинныхъ изданій, какое царское богатство въ этихъ, такъ далеко разставленныхъ другъ отъ друга буквахъ! Каждая четко вырисовывается и она не могла поэтому быть кое-какъ начертана, а была вырѣзываема тщательно. Отлитые въ словолитнѣ, теперешніе экономическіе шрифты, печатаемые на древесной бумагѣ, пожалуй, и не заслуживаютъ болѣе бережнаго съ этими матеріалами обращенія. Но съ елисаветинскимъ ревильономъ этой книги, тиснутымъ на хорошей тряпичной бумагѣ, можно было себѣ позволить и нѣкоторую роскошь.

Также, значительно болѣе расчетливый способъ изданія книги — печатать текстъ и иллюстраціи на одной мѣловой бумагѣ. Но бумага, на которой лучше всего выйдутъ репро-

дукціи, непріятна своей излишнею мѣловою поверхностью, (матовою или глянцевитою, это все равно), а бумага пріятная для печати текста, не годится для воспроизведенія на ней иллюстрацій, печатаемыхъ съ сѣтчатыхъ клише.

Очевидно, единственнымъ допустимымъ, въ смыслѣ эстетики книги, способомъ изданія является и болѣе дорогой способъ — печати на разныхъ бумагахъ текста и иллюстрацій и наклеиваніи послѣднихъ, если онѣ менѣе размѣра страницы.

Поэтому, да не посѣтуютъ на меня, за могущее показаться излишне большимъ количество данныхъ «наклеекъ».

На основаніи всего вышесказаннаго, въ общемъ, скромный трудъ этотъ, — безусловно нѣсколько компилятивнаго характера, т. к. не всѣ, но многія изслѣдованія и описанія разныхъ театровъ, приведенныя въ этой книгѣ, сдѣланы на основаніи (см. библіографію) работъ, произведенныхъ различными учеными, положившими, быть можетъ, не одинъ годъ труда на изученіе какого-нибудь одного театра или даже его части, — вовсе не претендуетъ быть «Исторіей архитектуры театровъ».

Лишь очеркомъ преемственной въ историческомъ отношеніи связи театровъ, соединенныхъ какъ «красною нитью» традиціями античныхъ театровъ — предназначаетъ авторъ быть этой первой книгѣ.

Не претендуетъ, поэтому, книга на исчерпывающее представленіе театровъ античныхъ (напримѣръ, многіе вовсе не описаны), не будетъ полною и исторія театра средневѣковья, не дастъ книга и ничего новаго въ ученіи о театрахъ.

Но въ русской литературѣ, мнѣ кажется, однако, все это, нисколько не должно, умаляя значеніе книги, лишить ее мѣста перваго опыта архитектурнаго разсмотрѣнія театральнаго строительства не только эпохъ новѣйшихъ, но даже древней, представленной уже кое-какими, сообщающими элементарныя свѣдѣнія, книжечками объ античномъ театрѣ

(Эмихенъ, Цибульскій): эти имѣющіяся описанія античныхъ театровъ не могутъ идти въ счетъ при оцѣнкѣ сочиненій съ точки зрѣнія ихъ научности.

Кромѣ того, большею частью, даже хорошія,—книги эти разсматриваютъ театръ (напримѣръ, средневѣковый) съ литературной точки зрѣнія, т. е. театръ не какъ постройку, а какъ драматическое дѣйство (Веселовскій).

Но если русская литература не богата сочиненіями и вообще изданіями (хотя бы переводными) по исторіи древнихъ театровъ, то авторы всѣхъ книгъ о театрахъ послѣдующихъ эпохъ ограничиваются исключительно изслѣдованіями вопроса о театрѣ какъ о дѣйствѣ, оставляя ихъ архитектонографію въ сторонѣ, какъ не имѣющую, будто-бы, значенія для состоянія, развитія и успѣха самого дѣйства.

Поэтому лишь въ общихъ переводныхъ «исторіяхъ искусства» (Шуази, Верманъ, Флетчеръ и другихъ) приходится искать интересующемуся свѣдѣнія о видѣ театра. Но и въ этой области, если можно найти данныя о театрѣ древнихъ у Шуази (Исторія Архитектуры, т. I), то въ этомъ же прекрасномъ сочиненіи (т. II), при обзорѣ архитектуры ренессанса не сообщается уже никакихъ свѣдѣній о театрахъ эпохи.

Тѣмъ менѣе, вообще, существуетъ источниковъ по исторіи архитектуры средневѣковаго театра,—и уже совсѣмъ мало свѣдѣній о театрахъ позднѣйшихъ.

Такимъ образомъ, эта книга,—заключающая, быть можетъ, не мало случайныхъ пропусковъ, не вполнѣ подробныхъ разъясненій и даже невольныхъ неточностей (приходится часто вѣрить на слово авторамъ пособій, использованныхъ при составленіи этой книги),—какъ первый опытъ въ этомъ направленіи, надѣюсь, заслужитъ вниманіе читателей и снисхожденіе нашей критики, подчасъ столь несправедливой и ненужно-суровой. Но я думаю—критика не забудетъ не только о томъ, что эта книга является

первой въ извѣстной области театральной литературы, но и о томъ, что отъ ея (и публики) отношенія зависитъ въ значительной мѣрѣ появленіе въ свѣтъ и послѣдующихъ частей изданія «Старинные театры».

Думаю излишнимъ, собственно, будетъ напоминаніе мое о томъ, что я съ благодарностью, приму всѣ, имѣющіе основаніе и дѣйствительное приложеніе къ моей книгѣ упреки (въ погрѣшностяхъ) и поправки (въ дополненіяхъ), но какъ часто «критикуютъ» у насъ такіе недостатки какой-либо книги, которыхъ въ ней вовсе нѣтъ!! Какъ часто, не задавая себѣ труда ознакомиться съ книгой, хотя бы перелиставъ ее, приводятъ такія свѣдѣнія изъ книги, которыя вовсе не имѣютъ въ ней мѣста, какъ часто сообщаютъ неточныя данныя о размѣрѣ, переплетѣ, количествѣ иллюстрацій, и какъ часто — не подумавъ о томъ, какого труда, времени, или какихъ средствъ стоило автору то или иное изслѣдованіе, или розыски той или иной репродукціи — не умѣютъ или не хотятъ оцѣнить по достоинству и со вниманіемъ опубликовываемый матеріалъ.

Не буду голословнымъ; одинъ критикъ, пишущій, казалось бы, въ органѣ печати безупречномъ и всегда освѣдомленномъ, легкомысленно «разбирая» рисунки одного художника, изображающіе впервые имъ опубликовываемые памятники старины захолустья Волыни, называетъ этого художника «популяризаторомъ общеизвѣстной (?) старины» не давши себѣ труда подумать — прежде чѣмъ писать такія, изобличившія въ немъ въ этой области невѣжду, строки — о томъ, гдѣ, кѣмъ и когда, и были-ли вообще, изслѣдованы постройки не только изображенныя на «критикуемыхъ» имъ этюдахъ, но и почти на всѣхъ остальныхъ работахъ этого же художника!

Другой критикъ, которому отводится слишкомъ много мѣста въ широко распространенномъ періодическомъ органѣ печати,

давая отчетъ объ одномъ изъ очередныхъ номеровъ журнала «Старые Годы», такъ сообщаетъ о статьѣ неугоднаго ему автора, здѣсь помѣщенной: «къ номеру приложено нѣсколько снимковъ костромской старины», тогда какъ каждый безпристрастно не только прочитавшій, но хотя бы просмотрѣвшій статью увидѣлъ бы, что эти двадцать шесть иллюстрацій приложены къ статьѣ (а не къ номеру) въ 30 страницъ размѣромъ, и притомъ о такой Костромской старинѣ, которая впервые опубликовывается.

Третій критикъ, пишущій въ одной изъ вечернихъ петербургскихъ газетъ, давая отзывъ о книгѣ «Старый Парижъ», не давая себѣ даже труда открыть обложку и посмотрѣть кто является издателемъ книги, упрекаетъ какого-то издателя (издателемъ является самъ авторъ) въ томъ, что можно бы было найти для этой темы лучшаго автора, напримѣръ Denis Roche'a (кстати, спеціально объ архитектурѣ вовсе не пишущаго).

Еще одинъ критикъ, помѣщая пространный отчетъ о недавно вышедшей книгѣ «Кострома» — главныя свои стрѣлы мечетъ въ направленіи опечатокъ книги, а самъ (на страницахъ «Новаго Времени») пишетъ объ этой книгѣ: «безъ перепл.», хотя книга издана именно въ переплетѣ, и т. о. допускаетъ небрежность или опечатку, сдѣлавъ которую онъ въ значительной мѣрѣ могъ бы обратить на себя самого тѣ обвиненія, которыя онъ обращаетъ противъ автора разбираемой книги.

А сколько умышленныхъ замалчиваній, сколько предумѣренныхъ «продергиваній», но сколько и излишней благожелательности и предвзятой снисходительности, наблюдается въ области такъ называемой библіографіи.

Такая «критика» (и это наша далеко не худшая критика!), прежде всего, забываетъ, что публикѣ, читающей этотъ отдѣлъ библіографіи, въ большинствѣ случаевъ не только нѣтъ никакого дѣла до тѣхъ или иныхъ отношеній критика съ авторомъ, отзывающихся на характерѣ разбора, но нѣтъ дѣла даже до лич-

наго взгляда референта на книгу (кромѣ тѣхъ случаевъ, если отзывъ написанъ лицомъ, мнѣніе котораго о данной книгѣ интересно, а это и есть, собственно, единственный смыслъ «критики», все остальное должно быть только отчетомъ), публика ищетъ справедливаго, точнаго сообщенія о книгѣ, о ея размѣрѣ, числѣ иллюстрацій, содержаніи (какъ часто, читающіе въ провинціи отзывы о книгѣ не могутъ лично ее даже просмотрѣть, чтобы съ нею ознакомиться, и получаютъ о ней представленіе, со словъ «критика»!).

Между, тѣмъ приведенные примѣры достаточно убѣдительны для того, чтобы увидѣть насколько критика полна всяческихъ личныхъ, полныхъ пристрастія, умозаключеній, — и какъ часто она вовсе не на высотѣ своего призванія.

Лучше — полное молчаніе, никакихъ отзывовъ, нежели — пристрастіе, бороться съ которымъ гласно нѣтъ никакой возможности, ибо помѣщать опроверженія противъ неточныхъ свѣдѣній, явныхъ передержекъ, лживыхъ свѣдѣній очень часто отказываются даже редакціи органовъ печати вполнѣ уважаемыхъ.

Пусть ужъ лучше сама публика разберется въ достоинствахъ и недостаткахъ книги — нежели судить о ней по отзывамъ такихъ «руководящихъ» ею критиковъ. Пусть публика сама отмѣтитъ непонравившееся ей, или заинтересовавшее ее — и каждое исправленіе, замѣчаніе, дополненіе вдумчиваго читателя, подарившаго книгу своимъ вниманіемъ, будетъ несравненно дороже автору, нежели легкомысленная критика, не задающаго себѣ даже труда ознакомиться съ изданіемъ (или просто не имѣющаго времени на это) «референта».

На основаніи вышесказаннаго, издаваемую мною книгу я ограничиваю очень небольшимъ числомъ экземпляровъ; пусть она будетъ прочтена дѣйствительно интересующимися лицами, которые сберегутъ ее, помня хотя бы ея библіофильскую рѣдкость, а не отбросятъ, по прочтеніи, какъ книгу, которую можно достать всюду.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Волею судебъ задержанный въ Сициліи въ лѣтнюю, знойную пору, когда городскія улицы такъ пустынны, по раскаленнымъ плитамъ ихъ бѣгаютъ лишь зеленыя ящерицы, а голыя дѣти и козы прячутся въ тѣни, когда такъ ароматны тѣнистые сады померанцевыхъ деревьевъ въ долинахъ, и такъ душисты кусты геліотропа на античныхъ развалинахъ,— задумалъ я основу содержанія этой книги.

Мнѣ такъ тоскливо стало при мысли: неужели вся эта красота, въ которой протекало театральное дѣйство, погибла навсегда? И такъ трепетно забилось сердце: неужели нельзя возстановить еще хотя бы только одну вѣру въ эту красоту?

Заронить въ сердца людей эту тоску по забытому, но не утерянному еще античному міру — было моей первой, побуждающей и руководящей мечтой.

Доставъ въ Таорминѣ первыя, на рѣдкость удачно-снятыя фотографіи руинъ, оживленныхъ фигурами юношей въ бѣлыхъ тогахъ, я представилъ себѣ уже общую физіономію будущей книги.

Въ Анакапри, гдѣ я писалъ главу о театрахъ Сициліи (гл. IV), представивъ — на зарѣ или лунною ночью — весь міръ античный возрожденнымъ, я продолжилъ, запавшую въ мою душу идею — на весь этотъ міръ: распространить обзоръ на всѣ театры древнихъ! Я ѣхалъ въ Оранжъ, и по дорогѣ, въ каж-

домъ итальянскомъ городкѣ, начиная съ Помпеи, уже собиралъ матеріалъ для «Античныхъ театровъ».

Въ Оранжѣ я видѣлъ воодушевленіе толпы при созерцаніи драмы въ стѣнахъ древняго театра — и повѣрилъ въ возможность не только возрожденія въ наши дни античнаго дѣйства, но и убѣдился въ возможности использовать еще и широко формы античныхъ театровъ (гл. I).

Далѣе, странствуя по благородной Галліи, разнообразной Германіи, маленькой Голландіи, я сталъ выискивать слѣды античныхъ традицій и въ позднѣйшихъ театрахъ. Для этого пришлось еще разъ вернуться въ Италію, чтобы съ нея начать снова обзоръ и театровъ эпохи ренессанса и барокко.

Виченца и Парма были моими двумя отправными пунктами. Театръ Палладіо и Театръ Фарнезе — два наиболѣе выпуклыхъ примѣра блестящаго использованія античныхъ пріемовъ.

Потомъ уже не представляло большого труда продолжить намѣченную линію и впредь, чтобы довести исторію театровъ до конца, т. е. до начала XIX столѣтія.

Такимъ образомъ скопился огромный матеріалъ. Не представлялось возможнымъ умѣстить его весь въ одной книгѣ. Пришлось раздѣлить на двѣ, прослѣдивъ въ одной — традиціи античныя, а въ другой, — давъ описаніе театра эпохи ренессанса и особенно барокко.

Такъ «Античные Театры» пришлось замѣнить «Старинными театрами» — хотя это общее заглавіе, собственно, и не вполнѣ подходитъ къ первой части. Но уже фронтисписъ этой первой книги разрѣшитъ недоумѣніе читателя.

Само собою разумѣется, что трудность полученія многихъ свѣдѣній при составленіи текста книги, и сложность изданія ея въ значительной степени облегчены были мнѣ нѣкоторыми учрежденіями и многими лицами, безъ участія и помощи которыхъ я не могъ бы выпустить эту книгу.

Изъ учрежденій прежде всего я долженъ съ благодарностью вспомнить объ Итальянскомъ Ministero della Pubblica Istruzione, разрѣшившемъ мнѣ доступъ во всѣ постройки и библіотеки, находящіяся въ этомъ вѣдомствѣ, далѣе о библіотекѣ Bertoliana въ Виченцѣ, о кабинетѣ рисунковъ и гравюръ галлереи Uffici и о многихъ русскихъ библіотекахъ (см. предисловіе къ отдѣлу «Библіографія»).

Изъ лицъ, вдохновившихъ меня къ настоящему труду, обязанъ я Н. А. Попову давшаго мнѣ вѣру въ мою работу, приглашеніемъ для прочтенія лекцій о Старинныхъ театрахъ въ Кіевѣ; барону Н. В. Дризену, устроившему у себя на одной изъ «средъ» собесѣдованіе на тему объ античныхъ и другихъ старинныхъ театрахъ, Кн. С. М. Волконскому, высказавшему въ своемъ прекрасномъ рефератѣ «объ античномъ хорѣ», прочитанномъ въ «Институтѣ Исторіи искусствъ» мысли, которыми онъ укрѣпилъ еще больше мое сознаніе о необходимости не только введенія «хора» въ наше «дѣйство», но и возстановленія многихъ иныхъ началъ античнаго дѣйства, и вообще преобразованія театра на основѣ античныхъ традицій.

Слѣдующимъ лицамъ благодаренъ я за оказанныя мнѣ дружескія услуги, или за ту пользу, которую они принесли моему изданію своими цѣнными указаніями, свѣдѣніями и библіотечными или фотографическими матеріалами:

Ѳ. Г. Беренштаму, б. библіотекарю Императорской Академіи Художествъ, директору библіотеки Института Исторіи Искусствъ Гр. В. П. Зубову, владѣтелю театральной библіотеки, В. В. Протопопову, и библіотекарю Академіи Художествъ Э. А. Шульцу.

Художникамъ А. Бѣлобородову, Е. Нарбутъ и В. Равичъ, содѣйствовавшимъ своими графическими работами украшенію этой книги, приношу мою товарищескую благодарность, а Л. І. Коллегерской за помощь при печатаніи изданія выражаю мою признательность.

I.

ВСТУПЛЕНІЕ.

О ВОЗРОЖДЕНІИ АНТИЧНАГО ТЕАТРА.

«Архитектура умерла въ настоящее время, въ этотъ вѣкъ еще артистическій но, повидимому, утративший даръ создавать прекрасное изъ камня, таинственный секретъ очаровывать линіями, умѣнье придавать грацію монументамъ. Мы разучились, кажется, понимать и знать, что одна пропорціональность стѣны можетъ дать такую же художественную радость, внушить такое же глубокое и тайное волненіе, какъ какое-нибудь произведеніе Веронезе, Веласкеца или Рембрандта».

«Архитектура—наименѣе понятный и наиболѣе въ настоящее время преданный забвенію родъ искусства; — быть можетъ, она — самое эстетическое, самое таинственное, самое идейное изъ искусствъ.»

Guy de Maupassant «La vie errante».

«Съ самаго начала возникновенія человѣка вплоть до XV столѣтія единственною книгою было зодчество», «будучи свободною лишь въ области зодчества мысль высказывалась цѣликомъ на тѣхъ страницахъ, которыя называются зданіями».

«Всѣ роды искусствъ подчинены были зодчеству. И даже поэзія, боясь погибнуть, вошла въ форму каменнаго гимна....»

Victor Hugo «Nôtre-Dame-de-Paris».

Возрожденіе театра «Plein air», театра «подъ открытымъ небомъ», знаменуетъ собою возвратъ къ классицизму въ трагедіи и является вмѣстѣ съ тѣмъ реакціей противъ господствующаго на сценѣ реализма и свободы ритма, — свободы, въ которой можно видѣть, конечно, не одну опасность.

Поэтому, не будетъ несвоевременнымъ и разсмотрѣніе первыхъ манифестацій такому театру «на открытомъ воздухѣ», который подготовляетъ собою, конечно, гораздо лучше чѣмъ всѣ разсужденія на тему «о храбрости Ахиллеса или о несчастіяхъ Электры», быть можетъ сформированіе и цѣлаго культа, близкаго какъ античному міросозерцанію, такъ и нашему времени.

«Неоклассицизмъ» въ самомъ широкомъ пониманіи этого опредѣленія идетъ въ театрѣ параллельно общему возрожденію «классической» красоты въ искусствѣ: въ архитектурѣ, проявившему себя уже давно, въ видѣ увлеченія «ампиромъ» и итальянскими первоисточниками XVI вѣка, а въ живописи, лишь начинающему выражаться въ устремленіи къ

пейзажу, который возродитъ намъ, быть можетъ, когда-нибудь фрески Паоло Веронезе или хотя бы картины Лоррэна...

Вспомнимъ недавнюю постановку въ «Старинномъ театрѣ» «Чистилища Патрика»: три арки портала, въ глубинѣ которыхъ мы видѣли прекрасные пейзажи. Это были классическіе пейзажи, напоминавшіе намъ, хотя бы отдаленно, тѣ пейзажи, которые изображены на фрескахъ стѣнъ виллъ Андреа Палладіо или его учениковъ: гибкіе стебли и вѣтви деревьевъ, тонкіе перистые листья которыхъ гирляндами опускались на первомъ планѣ стѣнописей; нѣжныя дымчатыя дали, силуэты развалинъ, одинокихъ колоннъ и хрупкія очертанія скалъ вблизи— переносили насъ воспоминаніемъ къ произведеніямъ кисти художниковъ Фано, Фазоло и Карпіоне, украшающихъ виллы Кальдоньо и Піомбино, или къ прекраснѣйшимъ въ мірѣ миѳологическимъ пейзажамъ работы Веронезе, на стѣнахъ виллы Мазеръ.

Веронезе рисовалъ прекрасно фигуры, толпу, цѣлыя нагроможденія человѣческихъ тѣлъ въ труднѣйшихъ плафонныхъ раккурсахъ, поэтому, когда онъ переходилъ къ задачѣ неизмѣримо болѣе легкой — къ изображенію холмовъ и деревьевъ, рука его съ легкостью поражающей, почти забавляясь, набрасывала, то смѣлыми ударами, то едва прикасаясь къ стѣнѣ, мечтательныя руины, обломки колоннъ, изгибы нѣжныхъ травъ, переплетенія виноградныхъ лозъ.

Музыкальностью несравненною проникнуты были эти его «разсказы о миѳахъ» и прекрасныхъ лучезарныхъ дняхъ, о стадахъ, пасущихся на зеленыхъ ложбинахъ и людяхъ, живущихъ слитно съ природою.

Вспомнимъ теперь полотна Богаевскаго. Развѣ только одни его «классическіе» пейзажи не составляютъ уже школы, и школы гораздо болѣе серьезной, нежели всѣ прочія «направленія» въ современной пейзажной живописи? И это помимо того, что послѣднія имѣютъ такъ много послѣдователей, а Богаевскій не создалъ еще школы, потому что онъ одинокій, но смѣлый художникъ, быть можетъ единственный продолжатель этого начала въ живописи, не убоявшійся среди всей безграмотности и всего безвкусія «новыхъ» теченій — отстаивать тѣ же самые идеалы, которые, уже признали и съумѣли привить жизни новые зодчіе.

Новый классическій театръ, идущій противъ тенденцій «моднаго» въ пьесахъ, сможетъ сильнѣе театра поэтовъ, зависѣвшихъ отъ романтизма Коппэ, Ришпэна и Ростана—(шедшихъ тоже противъ моды) преодолѣть вкусы толпы.

Во всякомъ случаѣ, античный театръ можетъ сильнѣе романтичнаго вліять на наши воззрѣнія хотя бы потому, что онъ вызываетъ больше захвата въ толпѣ, больше энтузіазма въ массахъ.

Поэтому, даже несмотря на то, что наши современники ходятъ нерѣдко въ театръ для выставки туалетовъ или любовныхъ похожденій, и несмотря на то, что современный зритель, если онъ случайно и заинтересуется тѣмъ, что происходитъ на сценѣ, найдетъ для своего одобренія легко понимаемыхъ авторовъ, освобожденныхъ такою публикою отъ необходимости искать задачи истинной красоты,—античный театръ увѣренно можетъ вступить въ борьбу съ подобными вкусами къ сценичному, а также съ такими условіями театральнаго быта и этики нашей драматургіи, при наличіи которыхъ этимъ новымъ античнымъ традиціямъ, конечно, приходится не безъ труда прокладывать себѣ путь.

Театръ для грека былъ священнымъ дѣйствіемъ и составлялъ часть его ежедневной жизни: предъ яснымъ ликомъ неба, предъ синимъ моремъ—драма представляла нѣкогда толпѣ примѣры красоты сіяющей, превозносила высокія дѣя-

нія религіозной жизни или еще чаще дѣянія всей націи.

Театръ нашихъ дней снизошелъ подъ флагомъ «интимнаго» (какъ чего-то несбыточно-мудраго, идеально-художественнаго) къ разбирательству повседневныхъ страстей и переживаній.

Театръ-кинематографъ окончательно подрываетъ всякое довѣріе къ серьезности дѣйства. Картины «жизненныхъ драмъ», изъ разныхъ «золотыхъ серій», сопровождающіяся объяснительными, всегда безграмотными, вульгарными подписями, еще болѣе разбавляютъ, затуманенное эффектами, сознаніе объ исчезающемъ прекрасномъ и отвлекаютъ публику отъ чистаго стремленія къ театральному дѣйству.

Безразличное отношеніе бо́льшей части публики къ серьезной драмѣ, личныя притязанія многочисленныхъ авторовъ пьесъ, сотнями бракуемыхъ на конкурсахъ, но все же наводняющихъ собою сцену, или убѣжденіе цѣлой плеяды никогда неигранныхъ, но хорошихъ писателей, которые восклицаютъ, что слава ихъ и состоитъ въ томъ, чтобы быть никогда не игранными и несогласныхъ съ мнѣніемъ Андрэ Жидъ, состоящимъ въ томъ, что драматическое произведеніе живетъ въ книгѣ предположительно, а совершенно лишь на сценѣ — вотъ тѣ условія, которыя препятствуютъ пока полному освѣженію литературныхъ и театральныхъ традицій.

Мѣстомъ средоточія новыхъ театральныхъ вѣяній, главнымъ источникомъ этого оживленнаго, въ частности не христіанскаго, не языческаго, не латинскаго, не греческаго, — но классическаго по духу, театра, былъ крайній югъ Европы, французское побережье Средиземнаго моря, почему и театръ этотъ носитъ въ литературѣ очень часто наименованіе «Théâtre Méditeranné», (Orange, Nimes, Arles, а затѣмъ Béziers, Couterets, Le-pré-Catélan, Champlieu, Champigny-la Bataille, наконецъ, Карѳагены, Аѳины, Тимгадъ и опять Marseille, Aix-le-Provence, Toulouse, Baigners-de-Luchon) — вотъ сколько мѣстностей, гдѣ было услышано въ продолженіе послѣднихъ двухъ-трехъ десятковъ лѣтъ царственное слово трагедіи, гдѣ, среди величественныхъ галло-римскихъ или греческихъ руинъ, окруженныхъ дикой или нѣжной красотой природы — восторжествовали эллины, Шекспиръ, и осуществлены были произведенія

Мореаса и Пеладана, являющихся отцами неоклассицизма. (Послѣдній, правда, выигралъ бы много, еслибы онъ освободился отъ символизма и неприступнѣйшаго верслибризма ибо, въ самомъ дѣлѣ, развѣ ограничивается классицизмъ, какъ говоритъ Реми-де-Гурмонъ, перемѣною «Hippolyte» на «Hippolytos»?).

Здѣсь, въ этихъ театрахъ были поставлены, наконецъ, и произведенія Метерлинка и Клоделя, свидѣтельствующія о в е с нѣ трагедіи, священный образецъ которой, въ видѣ античной легенды о прекрасной спартанкѣ Еленѣ, въ свое время вдохновилъ даже Верхарна.

Но такъ же какъ символизмъ атрофировалъ себя многими лишними условностями, такъ и нео-классицизмъ стѣснилъ себя подробностями, выдвинувъ на первый планъ весь лишній арсеналъ греческихъ и римскихъ деталей, не видя того «классическаго», что есть и вокругъ насъ въ нашей повседневной реальности. Какъ будто нельзя выбрать изъ природы с о в р е м е н н о й жизни (изъ н а ш и х ъ душъ и н а ш и х ъ вещей) ту глубокую «классическую» поэзію, которую они, несомнѣнно, въ себѣ заключаютъ?

Современная трагедія, дѣйствительно с о в р е м е н н а я, вполнѣ, вѣдь, возможна: «L'Echange» Клоделя, «Les Aubes» Верхарна, «La tragedie du Nouveau Christ» и «Saint Georges» Бугелье, наконецъ весь театръ Метерлинка, вполнѣ доказываютъ это.

А творчество Расина и Гете развѣ недостаточно намъ показало, что быть классикомъ, это не значитъ еще не быть современнымъ?

Вотъ какъ проповѣдникъ новаго народнаго театра Ромэнъ Роллanъ убѣждаетъ насъ въ необходимости вернуться къ обширнымъ постановкамъ, въ своевременности соединенія лицъ дѣйствующихъ со зрителями: «Цирковыя игры питали въ Римѣ страсть къ дѣйствію; мы утрачиваемъ эту страсть, а она такъ необходима народу. У грековъ процвѣтали рядомъ тѣлесныя и духовныя упражненія. Отведемъ же и въ нашемъ искусствѣ большее мѣсто тѣлу».

«Народъ самъ долженъ быть дѣйствующемъ лицомъ въ этомъ народномъ праздникѣ».

«Давайте потрясающія симфоніи, а не сладенькіе «morceau», а у насъ-то все симпатія къ миніатюрамъ! Таковы видно нервы городскихъ жителей, что они не выносятъ долгаго и серьезнаго дѣйства.

Здѣсь нужны только круглые штрихи, большія массы: все, во что приходится усиленно вглядываться и вслушиваться, должно быть исключено... Слѣдуетъ все давать непремѣнно въ большомъ масштабѣ, обширныя, торжественно обставленныя картины, марши, жертвоприношенія, сраженія, танцы, пантомимы... И смотрѣть эти картины надо издалека».

«Вообще — сосредоточенность страсти, дѣйствія, стиля; музыка очень полезна — на второмъ планѣ; она должна быть фономъ фрески, подкрѣпленіемъ для дѣйствія, атмосферой драмы, она должна пропитать каждое дѣйствіе соотвѣтствующимъ колоритомъ, но ни въ коемъ случаѣ не привлекать къ себѣ вниманія... театръ подобнаго рода требуетъ необходимо могучихъ эффектовъ въ жанрѣ фрески; нужно устраивать діалоги между группами, двойные, тройные хоры, сильныя драматическія противоположенія крупные эффекты свѣта и тѣни».

Дидро говорилъ: «нужна такая сцена чтобы зритель видѣлъ все дѣйствіе, а отъ актера часть была скрыта... въ природѣ почти всегда бываетъ нѣсколько одновременныхъ дѣйствій, и совокупныя представленія ихъ, усиливая взаимно другъ друга, производятъ поразительный эффектъ... Мы ждемъ геніальнаго человѣка, который съумѣлъ бы комбинировать пантомиму съ рѣчью, переплетать сцены разговорныя со сценами нѣмыми и использовать соединеніе различныхъ подобныхъ сценъ, а особенно самый

моментъ этого соединенія — моментъ трагическій или комическій...

Но «новый» театръ «подъ открытымъ небомъ» опредѣляетъ собою и возвратъ къ «античному».

Особенно это подтверждаетъ «мистицизмъ на открытомъ воздухѣ», и та новая трагедія, которая имѣя въ лицѣ Вилліе-де-Лиль-Адама своего духовнаго отца, ищетъ своихъ прототиповъ въ XVII вѣкѣ Франціи или у грековъ.

Здѣсь не мѣсто прослѣдить исторію трагедіи, но очеркъ эволюціи только театральнаго зданія, начиная отъ «Колесницы Есписа» и кончая театрами начала XIX столѣтія, напомнитъ намъ что греческая драма, нуждавшаяся всегда по самой сущности своей въ открытомъ небѣ, и родившаяся изъ всеобщаго энтузіазма, — единственная, которая могла-бы внести струю освѣжающаго воздуха не только въ нашъ театръ, какъ въ дѣйство, но и въ усовершенствованіе театральнаго помѣщенія и въ развитіе способности, связанной съ характеромъ помѣщенія и атрофировавшейся почти у насъ, — воспринимать прекрасное, путемъ тѣхъ коллективныхъ видѣній, о которыхъ Ницше такъ говоритъ на своемъ прекрасномъ и странномъ языкѣ: «въ звукахъ греческаго хора, находитъ утѣшеніе глубокая душа Эллады, ни съ кѣмъ не сравнимая по своей способности совмѣстно воспринимать и переживать самое сильное и самое жестокое страданіе; греческій

театръ созерцалъ проникающимъ взоромъ ужасающія катаклизмы, которыя называются всемірною исторіею, — онъ позналъ прелесть и жестокость природы».

Но Ницше поетъ диѳирамбы хору сатировъ въ оргіяхъ, столь же сценичныхъ, какъ и плясуны Saint Guy, которыхъ можно встрѣтить еще и понынѣ въ нѣкоторыхъ провинціальныхъ театрахъ Франціи. Это-же языческое дуновеніе заставляетъ трепетать пламя Saint-Jean въ болотныхъ равнинахъ Бретани, въ зеленыхъ холмахъ Вогезовъ или на скалистыхъ Пиринеяхъ.

Здѣсь оживаютъ и строфы того escouvier, который пѣлъ и танцовалъ еще такъ недавно, въ цвѣтущихъ фруктовыхъ садахъ Валлоновъ. Надо прочитать о происхожденіи священнаго Элевзинскаго театра горячія строки книги Пелладана, говорившаго о массовыхъ процессіяхъ, чтобы уяснить себѣ всю возможность и въ наши дни сотрудничества зрителей въ драматическомъ представленіи и получить, такимъ образомъ, краснорѣчивое доказательство возможности возрожденія у насъ истиннаго театра.

Необходимо разсмотрѣть разныя примѣненія античнаго театра «подъ открытомъ небомъ», чтобы увидѣть всю распространенность въ былое время этихъ традицій классическаго театра.

«Колесница Фесписа» которая сохранилась до сихъ поръ въ центрѣ нѣкоторыхъ старинныхъ француз-

скихъ городовъ, указываетъ на римскія представленія, бывавшія здѣсь. Позже, въ средніе вѣка, на порогѣ соборовъ, на грубыхъ подмосткахъ «мистерій» подготовляется иная драма, но во всѣхъ западныхъ областяхъ такъ называемыя «Les soties», процессіи шутовъ и епископовъ, «праздникъ осла», «литургія пьяницы» — рисуются намъ возрожденіемъ plein air'a и напоминаютъ намъ до нѣкоторой степени объ античномъ.

Еще позднѣе, во Фландріи мы видимъ зданія риторики, артистовъ, сотрудничающихъ по праздникамъ въ честь своего патрона, участвующихъ во всѣхъ веселыхъ выходахъ (joyeuses entrées), видимъ всѣ эти аллегорическіе кортежи съ хорами, танцами и пантомимами, сопровождающіеся ommeganges, landjurvées и процессіями великановъ, битвами драконовъ и пышными кавалькадами.

Собственно говоря, традиція никогда и не была прервана. Между тѣмъ, лишь во второй половинѣ XIX столѣтія, опредѣленно вернулись къ ней, возстановивъ въ Оранжѣ театръ по античному образцу. Театръ въ Оранжѣ и былъ лучшимъ изъ всѣхъ такихъ театровъ «подъ открытомъ небомъ».

Еще въ 1869 году въ немъ дано было первое представленіе изъ серій старѣйшихъ Діонисій и Хорегій.

Благодаря стараніямъ Рипера и Реаля здѣсь былъ представленъ «Joseph» (Меуля), въ которомъ пѣла Вертеймберъ, знаменитая пѣвица, вдохновившая въ

этотъ вечеръ Мистраля написать восхитительные стихи.

Два послѣдующихъ представленія въ 1874 году были, къ сожалѣнію, посвящены такимъ буффонаднымъ обозрѣніямъ, какъ «Norna», «Gelatée» или «Chalet».

Но не намѣревались ли поставить нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ паркѣ Версаля даже такую буффонаду какъ «M-r Choufleuri restera chez lui» или въ Спа — «La fille du Tambour Major»?

Послѣ двѣнадцатилѣтняго перерыва, въ 1886 году, Сильвэнъ ставитъ въ Оранжѣ «L'Empereur d'Arles», сочиненіе Авиньонскаго поэта, имѣвшаго значеніе только какъ областная манифестація. Лишь провансальскому движенію 1888 и слѣдующихъ за нимъ годовъ обязанъ театръ въ Оранжѣ введеніемъ античной драмы, которая и пользуется, съ тѣхъ поръ непрерывно, этимъ театральнымъ зданіемъ.

«Царь Эдипъ», «Моисей», «Антигона», «Гимнъ Аполлону» (недавно найденный въ Дельфахъ) «Эйриніи», (Леконтъ-де-Лиля), «Алкестисъ», (Эврипида), «Орфей», «Ифигенія въ Тавридѣ» (Глюка), «Самсонъ и Далила» (Сенъ-Санса), «Троянцы» (Берліоза), «Мефистофель» (Боито), «Горацій», «Поликлетъ», «Юлій Цезарь», «Ифигенія» Мореаса, «Эдипъ и Сфинксъ» (Пелладана), «Полифэмъ» (Самэна), «9-ая симфонія» — вотъ этапы того великолѣпнаго движенія на пути къ возстановленію античнаго

театра въ Оранжѣ, о которомъ, вообще, мы слишкомъ мало освѣдомлены.

Общество «друзей театра» въ Оранжѣ, основанное по образцу обществъ друзей Лувра или Версаля содѣйствовало его крупному успѣху, и постепенно Оранжъ изъ маленькаго римскаго и провансальскаго городка былъ обращенъ во второй Байретъ, гдѣ въ продолженіе нѣсколькихъ дней каждаго лѣта тысячи людей восхищались единеніемъ нашего искусства съ геніями древности.

Но для успѣха здѣсь было недостаточно однѣхъ драматическихъ дарованій: заплесневѣлая и изрытая дождевыми потоками цѣлыхъ вѣковъ, высоко поднимающаяся къ ночному небу Прованса, какъ глыба прекрасной вѣчности, стѣна, и эта огромная толпа, энтузіазмъ которой росъ вмѣстѣ съ пѣніемъ хора,— вотъ что содѣйствовало главнымъ образомъ успѣху театральныхъ представленій въ Оранжѣ.

Въ этихъ современныхъ «Діонисіяхъ» и надо видѣть начало значительныхъ преобразованій театра эстетическаго, нравственнаго и соціальнаго. Эти спектакли на открытомъ воздухѣ (говоритъ Буасси) могутъ возродить все драматическое искусство формой представленія, требующей величія и являющейся первой большой манифестаціей въ пользу театра новаго порядка.

Всѣ тѣ, артисты, мыслители, рабочіе, противники снобизма, чувствующіе потребность въ чистой кра-

сотѣ, всѣ зрители способные понять и привѣтствовать высокія произведенія искусства (а таковыми были всегда греческіе зрители), всѣ тѣ которые знаютъ насколько необходимо создавать «праздники искусства» для народа — оцѣнятъ то огромное значеніе, которое имѣло съ точки зрѣнія эстетической и соціальной, это присутствіе въ Оранжѣ или въ Безіэ трепещущей и великолѣпной въ своемъ единеніи съ ходомъ дѣйствія толпы: одну необъятную душу, возвышавшуюся надъ пошлыми случайностями жизни, облагороженную и очищенную, составляла тогда вся эта масса зрителей.

И вотъ нѣкоторыя сѣверныя страны бросаютъ вызовъ своему отвратительному климату.

Въ Бельгіи идутъ представленія въ Ienval-les-Eaux, передъ Брюссельскими воротами, начиная съ 1905 года; за нимъ слѣдовали Намюръ, Спа, Эврё, Монтурнэ, Вестендэ и Брюссель.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ члены археологическаго конгресса въ Гентѣ были приглашены на представленіе «Jeu de l'Amour et du Hasard» въ Лёвергемѣ, въ которомъ находится великолѣпный французскій паркъ, милый театръ, утопающій въ зелени сада, со стриженными аллеями изъ граба и напоминающаго сады Версальскіе, Сенъ-Клу, Ссо или Санъ-Суси.

Мольеръ и нѣсколько другихъ, меньшаго значенія, писателей уже давно, впрочемъ, заставляли играть въ этомъ театрѣ комедіи-балеты.

Въ лѣсахъ Сэнъ-Мартэнъ, вблизи воротъ Гёнта, былъ разыгранъ на фламандскомъ языкѣ и Филоктетъ Эсхила.

Аналогичныя представленія были и въ Вэрвикѣ въ Англіи, гдѣ филантропъ Сэнлинктъ основалъ театръ для представленій на открытомъ воздухѣ.

Въ Италіи давно уже «Corriere de la Sera» оповѣщала о томъ, что Габріэле д'Аннунціо имѣетъ въ виду поставить «Цезаря», Шекспира — въ Колизеѣ, а свою «Дочь Іоріо» — на зеленѣющихъ холмахъ, близъ Рима.

Одну трагедію д'Аннунціо предназначалъ и для театра въ Сиракузахъ, а свою «Nave» берегамъ Адріатики.

И на античныхъ остаткахъ театра Фіезоле во Флоренціи состоялись уже спектакли.

Недавно въ Мангеймѣ играли въ театрѣ изъ зелени, при отблескахъ факеловъ, драму Метерлинка.

Авторъ Пелеаса, жившій въ старинномъ аббатствѣ Saint Vandrille, имѣлъ намѣреніе вызвать къ жизни всѣ свои драмы по оригинальному плану, предполагая въ «Принцессѣ Малэнъ» и въ «Пелеасѣ» вмѣсто перемѣщенія декорацій передъ неподвижнымъ зрителемъ, водить послѣдняго за героями и героинями по тѣмъ самымъ мѣстамъ, гдѣ должны были вздыхать о любви, мучиться въ сомнѣніяхъ и томиться грустью (какое предвосхищеніе современныхъ «постановокъ» на открытомъ воздухѣ — для кинематографа!!. Къ сожалѣнію здѣсь цѣлью является не самая постановка, а лишь ея одноцвѣтная механическая репродукція на экранѣ).

Въ ожиданіи осуществленія этихъ плановъ M-me Georgette Leblanc была занята «оживленіемъ» въ подобныхъ-же условіяхъ «Макбета».

Въ Германіи Общества Freilichtbühne и Schaekspirbühne, вообще сыграли значительную роль въ дѣлѣ изслѣдованій театральныхъ постановокъ на открытомъ воздухѣ.

Драма Ромэнъ Роллана «14 Juillet» должна была пойти въ исполненіи двухтысячной труппы на одной изъ общественныхъ площадей Парижа, а Университетъ въ Jale въ Соединенныхъ Штатахъ осуществилъ уже это намѣреніе въ еще большихъ размѣрахъ.

И вотъ развѣ нѣтъ тождества традицій, заключенныхъ въ празднествахъ и театральныхъ представле-

ніяхъ древнихъ и въ этихъ первыхъ опытахъ нашихъ современниковъ? Празднества Виноградарей въ Вевей; «Maggi» въ Тосканѣ, Кортэжи въ Берри (основанные скульпторомъ Jean Bouffier), Пасторали басковъ и «Felibries» въ Провансѣ безусловно подчеркиваютъ сродство началъ, заключенныхъ въ греческихъ празднествахъ и въ этихъ театральныхъ дѣйствіяхъ.

Представленія подъ открытымъ небомъ происходили и въ Швейцаріи, и въ римскомъ, недавно открытомъ и реставрированномъ, театрѣ въ Виндониссѣ (Арговія); здѣсь была поставлена даже одна пьеса Шиллера, и къ этому случаю пріурочены были попытки возстановить античный хоръ.

Прекрасна была и постановка Рютли «Вильгельма Телля» на горныхъ высотахъ Швейцаріи при утреннемъ освѣщеніи на фонѣ розоватыхъ облаковъ, спускающихся со снѣжныхъ вершинъ въ прохладныя, сине-зеленыя, дремлющія лужайки.

Единственный въ мірѣ древнегреческій театръ, съ полнымъ соблюденіемъ особенностей архитектуры и украшеній, заканчивается постройкой въ Сиракузахъ на островѣ Сициліи. Этотъ театръ предназначается для исполненія классическихъ греческихъ драмъ. Театръ предполагается открыть весной 1914 года, пьесою Эсхила «Агамемнонъ».

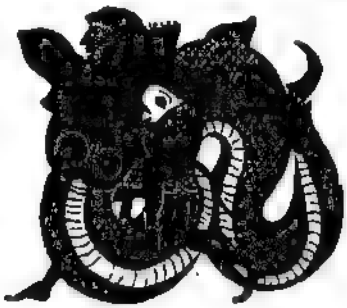
На родинѣ Шекспира, Стратфордѣ на Эвонѣ, устраивается «шекспировскій лѣтній сезонъ» изъ

пьесъ великаго драматурга. Представлены три историческихъ драмы: «Генрихъ IV», «Ричардъ II», «Король Джонъ», двѣ трагедіи: «Гамлетъ», «Ромео» и шесть комедій. Кромѣ того дано нѣсколько драматическихъ произведеній, имѣющихъ отношеніе къ мѣстной жизни. Въ дни, свободные отъ представленій, устраиваются процессіи и праздники, имѣющіе цѣлью показать уже исчезающіе обычаи старой, прежней Англіи, ея танцы и народныя пѣсни.

Надо упомянуть и о крестьянахъ-актерахъ въ Вестфаліи, но старыя французскія провинціи даютъ намъ наиболѣе прекрасные образцы постановокъ на воздухѣ:

Произведенія Корнеля, въ Motte-d'Heray (въ Пуату) и въ Plujeau-les-Morlaix (въ Бретани), мистерія «Saint-Gwenole» (переложенная Анатолемъ), «le Bras et Charles le Goffie», Трагедія «Saint René» въ Бургундіи, «Страсти» въ Гасконіи въ Лангедокѣ и въ Авейронѣ, «La Nativité» въ Провансѣ. — Перечисленіе не можетъ считаться однако, полнымъ, если не упомянуть о Бюссангъ, слава котораго всемірна, и о Поттешерѣ, владѣльцѣ лѣсопильни, развившемъ у своихъ рабочихъ, — простыхъ вогезскихъ крестьянъ, — любовь къ театру. Онъ ихъ обучилъ и ежегодно, въ продолженіе десяти лѣтъ, при помощи мѣстныхъ артистическихъ силъ ставилъ у подножія зеленаго холма простыя «моралитэ» — нравоученія, историческіе эпизоды и, оживленныя мимикою, легенды: «Le Diable—marchand

des gouttes», «Le sotie de Noël» (рождественскій глупецъ), «La reine violante», «Jeanne d'Arc» и другія.



Сущность этого новаго театра близка тѣмъ чертамъ народной жизни, которыя представляютъ неизсякаемый источникъ красоты: еслибы нужно было точно опредѣлить и указать начала театра народа, то съ греческимъ театромъ хотѣлось бы породнить, больше чѣмъ съ представленіями гражданскими и морализующими, этотъ новый театръ, такъ какъ греческій театръ остается могущественной концепціей искусства, простодушной и спокойной, и одновременно по красотѣ формы онъ является самымъ совершѣннымъ образцомъ для сценическихъ празднествъ, который можетъ быть данъ народу.

Къ этому идеалу и можетъ приблизиться нашъ новый театръ, но онъ не долженъ создавать археологическихъ возстановленій, которыя, какъ болѣе или менѣе удачныя научныя подражанія, представятъ скорѣй интересъ для ученаго, но не смогутъ тронуть толпу. Вдохновляясь историческимъ духомъ народа, стараясь найти главныя линіи его былого, его

прекрасныя постановленія, нравственное величіе и благородство формъ, новый театръ поможетъ намъ найти подобное и въ нашихъ современныхъ чувствахъ и идеяхъ.

Вѣдь театръ наболѣе сильная форма воспитанія націи и потому надо всячески привѣтствовать зарожденіе такого сильнаго, но простого театра для народа, въ которомъ ему показывали бы его собственную легенду, всѣ его историческіе поступки.

Въ деревняхъ, гдѣ энергія таланта, творческое могущество сердца и молодое воображеніе можетъ дать намъ и новыя формы — театръ обѣщаетъ столько новыхъ способовъ, столько обаятельныхъ декорацій, столько пышныхъ одеждъ, — въ которыхъ къ тому же слабые, городскіе артисты едва ли когда-нибудь смогутъ играть!

Нужно много ждать и отъ деревенской литературы, отъ простой сильной драмы, народныхъ театровъ. Она близка къ природѣ, и театръ подъ открытымъ небомъ — если только онъ заставитъ новаго «Антея» прикоснуться къ этой природѣ для принятія силъ и величія — обѣщаетъ намъ будущее, такъ какъ только благодаря такому сліянію съ родною землею и живительными силами природы съ одной стороны и обращеніемъ къ театрамъ непревзойденнымъ въ своей архитектоникѣ съ другой, обновляется геній націи и очищается для творчества такихъ драматическихъ произведеній, которыя

составили когда-то славу Софокла или могущество Шекспира.

Въ древности театры были немногочисленны, но колоссальны по размѣрамъ и открыты лишь по праздникамъ, когда безплатно ихъ предоставляли пользованію всѣхъ (въ Парижѣ даже во время революціи театра были платными).

Въ наше время все какъ разъ наоборотъ: театровъ очень много, но всѣ они невелики, дороги и притомъ много лишнихъ, значитъ не всегда они полны публикой, а неполный тѣмъ болѣе пустоватый залъ театра — вноситъ непріятный диссонансъ и въ дѣйство. Тутъ то сказывается вся насущная необходимость участія въ дѣйствіи и публики; между тѣмъ раздѣленіе ея на касты красной нитью проведено въ самомъ устройствѣ театра; даютъ спектакли не днемъ, а ночью, и въ закрытомъ помѣщеніи. Но неужели мы не сможемъ преодолѣть всѣхъ этихъ позднѣйшихъ преобразованій и, пожертвовавъ всѣми этими мелкими удобствами, не создадимъ одного грандіознаго сооруженія?

У насъ и здѣсь какъ разъ наоборотъ: одновременно съ развитіемъ театровъ и съ приближеніемъ ко всѣмъ слоямъ публики, театры утрачивали и свои античные пережитки и тѣ, которые становились доступными лишь простому народу или оставались лишь мѣстомъ изученія древнихъ авторовъ — дольше другихъ удерживали эти традиціи. Театръ буржуазіи, служившій богатому населенію и мѣщанскому классу

неминуемо пошелъ на путь удовлетворенія самолюбія и матеріальнаго положенія каждаго и вотъ съ одной стороны основа театровъ уличныхъ, народныхъ (во дворахъ, гостиницъ, снабженныхъ балконами), съ другой стороны потворство обычаямъ и кастовому различію публики и сформировало театръ, вытѣснившій вскорѣ совершенно классицистическій пріемъ.

Между тѣмъ въ порядкѣ размѣщенія публики кроется значительная доля античнаго и вообще всякаго подлиннаго драматическаго дѣйства. Въ единеніи дѣйствующихъ лицъ съ публикой весь тотъ смыслъ трагедіи и театральнаго дѣйства, который мы лишь въ наши дни уразумѣли, но подходимъ къ возстановленію этого обычая, этой необходимѣйшей основы театра совсѣмъ съ другого конца. Мы уничтожаемъ рампу, суфлера, т. е. грань между публикой и сценой (тогда какъ въ древности прекрасно существовали эти всѣ преграды) — впускаемъ актера въ партерръ, мы думаемъ — «въ публику». Но публика по прежнему остается разъобщенной и если въ дѣйствѣ и примутъ участіе 5 — 10 „партерныхъ“ зрителей, то все равно „ранговыя“ останутся лишь безъучастными созерцателями.

Надо объединить публику; тогда она, какъ одинъ человѣкъ, сольется съ дѣйствомъ, а для того чтобы объединить толпу, т. е. произвести реформу въ размѣщеніи — надо измѣнить рамки, форму, пріемъ плана зала, а затѣмъ уже и всего театра.

АНТИЧНЫЕ ТЕАТРЫ,

ИХЪ ИСТОРІЯ, АРХИТЕКТОНОГРАФІЯ И ЭВОЛЮЦІЯ

II.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТРЪ

ЕГО ЗАРОЖДЕНІЕ, РАЗВИТІЕ И АРХИТЕКТОНОГРАФІЯ.

«Происхожденіе трагедіи — изъ музыки. Изъ музыки? Музыка и трагедія? Греки и музыка трагедіи? Греки и художественное произведеніе пессемизма? Самый удавшійся, самый прекрасный, наиболѣе соблазнявшій другихъ къ жизни, народъ, Греки, которымъ всѣ завидовали — какъ? и имъ нужна была трагедія? болѣе того — искусство? И для чего нужно было — это греческое искусство?..

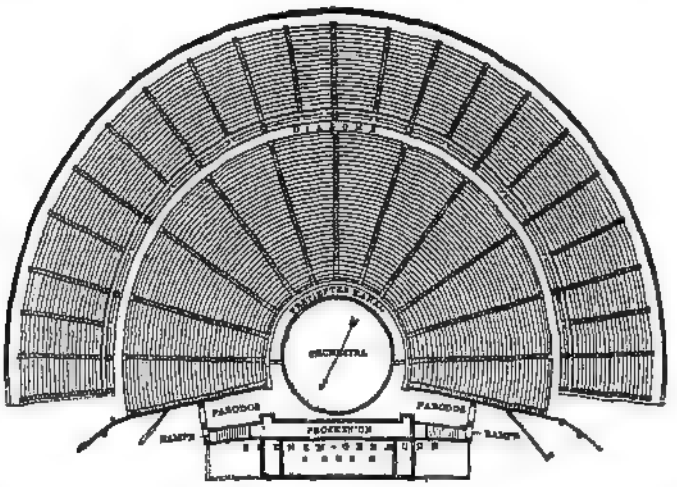
Ф. Ницше «Происхожденіе трагедіи».

«Трагедія возникла изъ трагическаго хора и первоначально была только хоромъ и ничѣмъ инымъ: почему мы и беремъ на себя обязанность заглянуть въ душу этого хора, какъ подлинной первичной драмы, не довольствуясь обычными эстетическими

опредѣленіями, что хоръ — это идеальный зритель, или что онъ являлся представителемъ народа передъ царственной областью сцены. Но какими бы убѣдительными ссылками на слова Аристотеля ни подкрѣплялось это послѣднее объясненіе, отмѣченное благороднымъ величіемъ въ глазахъ многихъ политиковъ — будто неизмѣнный нравственный законъ демократическихъ аѳинянъ воплощенъ въ народномъ хорѣ, всегда одерживающемъ верхъ надъ необузданностью и распутствомъ царей, всетаки объясненіе это остается безъ всякаго вліянія на первоначальное образованіе трагедіи, такъ какъ ея чисто религіозное происхожденіе исключаетъ всякую противоположность между народомъ и царемъ, вообще всякую политико-соціальную идею».

Гораздо большею извѣстностью, чѣмъ это опредѣленіе хора Фидрихомъ Ницше, пользуется идея А. В. Шлегеля, рекомендующаго смотрѣть на хоръ, до извѣстной степени, какъ на экстрактъ толпы зрителей, какъ на «идеальнаго зрителя».

Это мнѣніе, если сопоставить его съ историческимъ преданіемъ о томъ, что трагедія первоначально была только хоромъ, окажется тѣмъ, что оно и есть въ дѣйствительности, — голословнымъ, совсѣмъ не научнымъ, хотя и благовиднымъ доводомъ, успѣхъ котораго обусловленъ только сжатой формулой выраженія, чисто нѣмецкимъ пристрастіемъ ко всему, что называется «идеальнымъ».



Эпидавръ. *Планъ театра.*

«Намъ и въ самомъ дѣлѣ остается лишь удивляться» — говоритъ Ницше — «если мы сравнимъ съ этимъ хоромъ, хорошо намъ извѣстную театральную публику и спросимъ сами себя: да неужели же возможно идеализировать эту публику и извлечь изъ нея какое-нибудь сходство съ трагическимъ хоромъ? Мы со своей стороны отрицаемъ эту возможность».

Безконечно болѣе цѣнный взглядъ на значеніе хора, высказалъ Шиллеръ въ знаменитомъ предисловіи къ Мессинской невѣстѣ, разсматривая хоръ, какъ живую стѣну, которой трагедія окружаетъ себя, чтобы совершенно оградиться отъ міра дѣйствительности и сохранить за собою свою идеальную область и свою поэтическую свободу.

«Введеніе хора составляетъ рѣшительный шагъ, имъ объявляется открыто и честно война всякому натурализму въ искусствѣ».

«Но не нужно забывать, что зрители аттической трагедіи снова встрѣчали самихъ себя въ хорѣ оркестры такъ, что, въ сущности, не было никакого контраста между публикой и хоромъ: ибо все это было лишь однимъ большимъ величественнымъ хоромъ танцующихъ и поющихъ Сатировъ или тѣхъ, кто чувствовали себя представленными черезъ этихъ Сатировъ».

«Хоръ — это „идеальный зритель", насколько онъ — единственный „созерцатель" міра видѣній на сценѣ». «Публика изъ зрителей, какъ мы ее знаемъ, была неизвѣстна грекамъ: въ ихъ театрахъ благодаря ступенькамъ, поднимавшимся концентрическими дугами, каждый легко могъ не принимать въ соображеніе весь, окружавшій его, цивилизованный міръ, и, отдавшись опьяняющему созерцанію, вообразить себя участникомъ хора».

«Форма греческаго театра (по Ницше) напоминаетъ уединенную горную долину: сцена по своему устройству имѣетъ видъ свѣтлаго облака, на которое смотрятъ съ высотъ бродящія въ горахъ вакханки, какъ на прекрасную рамку картины, посреди которой открывается имъ образъ Діониса».

«Лишь на открытыхъ дѣвственно-величавыхъ очертаніяхъ природы вдали отдыхалъ взоръ грека, вкушая высшее удовлетвореніе».

«Неоспоримое преданіе свидѣтельствуетъ, что греческая трагедія въ ея древнѣйшемъ видѣ имѣла

своимъ содержаніемъ исключительно страданія Діониса и, что въ теченіи долгаго періода ея существованія единственнымъ героемъ сцены былъ тотъ-же Діонисъ».

«Именно вліянію христіанства надо приписать взглядъ на древность, державшійся въ теченіи цѣлыхъ вѣковъ съ неопредолимымъ почти упорствомъ, этотъ блѣдноалый цвѣтъ пошлой веселости, въ который окрашена была древность — какъ будто не существовало никогда шестого вѣка съ его рожденіемъ трагедіи, съ его мистеріями, съ его Пиѳагоромъ и Гераклитомъ, какъ будто не было произведеній искусства великой эпохи»...

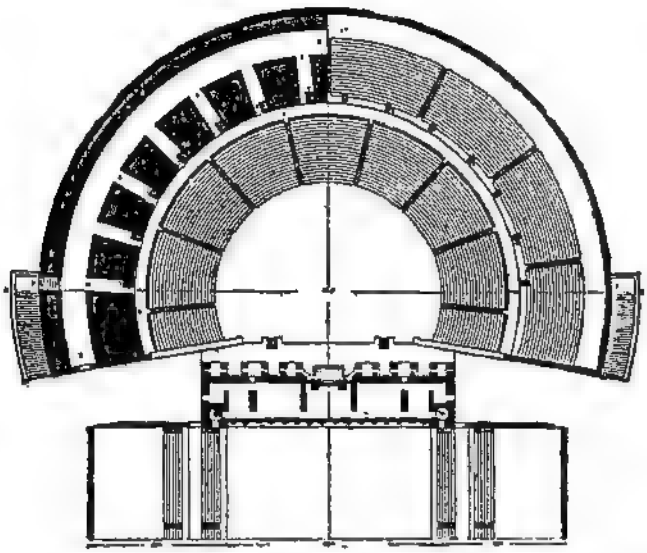
«Исторія происхожденія греческой трагедіи показываетъ намъ теперь съ ослѣпительной ясностью, что созданіе трагическаго искусства грековъ дѣйствительно родилось изъ музыки: высказывая подобную мысль» — говоритъ Ницше — «мы думаемъ, нами впервые было понято правильно первоначальное и столь удивительное значеніе хора».

Неизмѣримая пропасть отдѣляла, однако, діонисовскаго грека отъ діонисовскаго варвара.

«Во всѣхъ концахъ древняго міра — новый мы оставимъ въ сторонѣ — отъ Рима до Вавилона мы находимъ свидѣтельства существованія діонисовыхъ празднествъ, типъ которыхъ, въ лучшемъ случаѣ, такъ же относился къ греческому типу, какъ бородатый сатиръ, получившій свое имя и аттрибуты

отъ козла, относится къ самому Діонису. Почти вездѣ центромъ этихъ празднествъ являлась черезмѣрная половая разнузданность, волны ея разбивали всѣ преграды родства и потопляли почтенные законы семьи: тутъ срывались съ цѣпей самые дикіе демоны природы въ одну смѣсь сладострастія и жестокости, которые всегда казались мнѣ настоящимъ «напиткомъ вѣдьмъ». Противъ лихорадочныхъ возбужденій этихъ празднествъ, вѣсть о которыхъ доходила всѣми морскими и сухими путями, греки повидимому были совершенно защищены, по крайней мѣрѣ на нѣкоторое время, возвышавшимся въ этой странѣ во всемъ своемъ гордомъ величіи, образомъ Аполлона, которому голова Медузы не могла бы противупоставить болѣе опаснаго врага, чѣмъ эта безобразная діонисовская сила».

На основаніи сужденій такихъ мыслителей и знатоковъ древняго міра, какъ Ницше, Шлегель, Шиллеръ — коснувшись философіи зарожденія античнаго театральнаго дѣйства — и, полагая, что съ одной стороны для разрѣшенія вопросовъ, насъ интересующихъ, и такое введеніе въ архитектонографію театра будетъ совершенно достаточнымъ по объему, имѣя и въ виду съ другой стороны, что, никто лучше Ницше, болѣе легко чѣмъ онъ и такъ непосредственно и вдохновенно не разрѣшилъ этой сложной проблемы о сформированіи первыхъ формъ дѣйства — перейдемъ къ самому существу изслѣдованія о про-



Лизани. *Планъ театра.*

исхожденіи, развитіи и установленіи архитектурныхъ формъ театровъ греческихъ и римскихъ.

Обзоръ этого постепеннаго образованія формъ театра, и очеркъ предназначенія разныхъ частей его, а также описаніе тѣхъ способовъ и методовъ, которыми должны были руководствоваться зодчіе— будемъ вести одновременно (и параллельно) для театровъ грековъ и римлянъ, тѣмъ болѣе, что по такой системѣ даетъ описаніе архитектуры античныхъ театровъ и Витрувій, а мы начнемъ наше краткое изслѣдованіе именно съ него, такъ какъ это лучшее и собственно единственно полное и уцѣлѣвшее описаніе изъ всѣхъ источниковъ древней литературы о древнемъ театрѣ.

Исходя изъ Витрувія мы будемъ, однако, дѣлать къ нему дополненія и комментаріи другихъ ученыхъ

и изслѣдователей театра древнихъ. Между иными — объясненія Перро приведены особенно подробно.

Въ главѣ III, книги V-ой, Витрувій такъ говоритъ о томъ «какъ надлежитъ строить Ѳеатръ, чтобы въ немъ было здорово»:

«Назначивъ мѣсто, гдѣ должна быть народная площадь, должно выбрать и то, на которомъ надлежитъ построить Ѳеатръ для зрѣлищъ, даваемыхъ по праздникамъ установленнымъ въ честь боговъ. Но какъ весьма нужно, чтобы оное мѣсто не вредно было для здоровья, то надобно высмотрѣть оное порядкомъ, показаннымъ въ первой книгѣ, гдѣ говорено было о строеніи городскихъ стѣнъ; ибо зрители сидящіе долгое время неподвижно въ одномъ мѣстѣ съ ихъ женами и дѣтьми, могутъ почувствовать въ здравіи своемъ великое поврежденіе, есть ли воздухъ будетъ испорченъ парами, выходящими изъ болотистыхъ или другихъ какихъ нездоровыхъ мѣстъ, а наипаче по тому, что тѣло, имѣя тогда растворенныя чрезъ увеселенія жилы, удобно подвергается всѣмъ впечатлѣніямъ воздуха. Но сего не довольно еще для избѣжанія вреда, каковой зараженный воздухъ нанести можетъ; а надобно еще при томъ предостерегаться, чтобы Ѳеатръ не стоялъ на полдень; поелику солнечные лучи спершіеся во внутренности Ѳеатра, нагрѣваютъ весьма остановленной тамъ воздухъ, который будучи безъ всякаго движенія, разгорячается до такой степени, что жжетъ, варитъ и

истребляетъ тѣлесные соки. Словомъ: не можно быть довольно осторожну въ избраніи наиздоровѣйшихъ мѣстъ къ построенію Ѳеатра.

Есть ли случится строить его на горѣ, то не трудно будетъ сдѣлать ему хорошее основаніе: но когда необходимость принудитъ сооружать оной на низкомъ и болотистомъ мѣстѣ, то никакъ не возможно положить твердаго и прочнаго основанія безъ наблюденія предписанныхъ въ третіей книгѣ правилъ, когда говорено было объ основаніяхъ храмовъ.

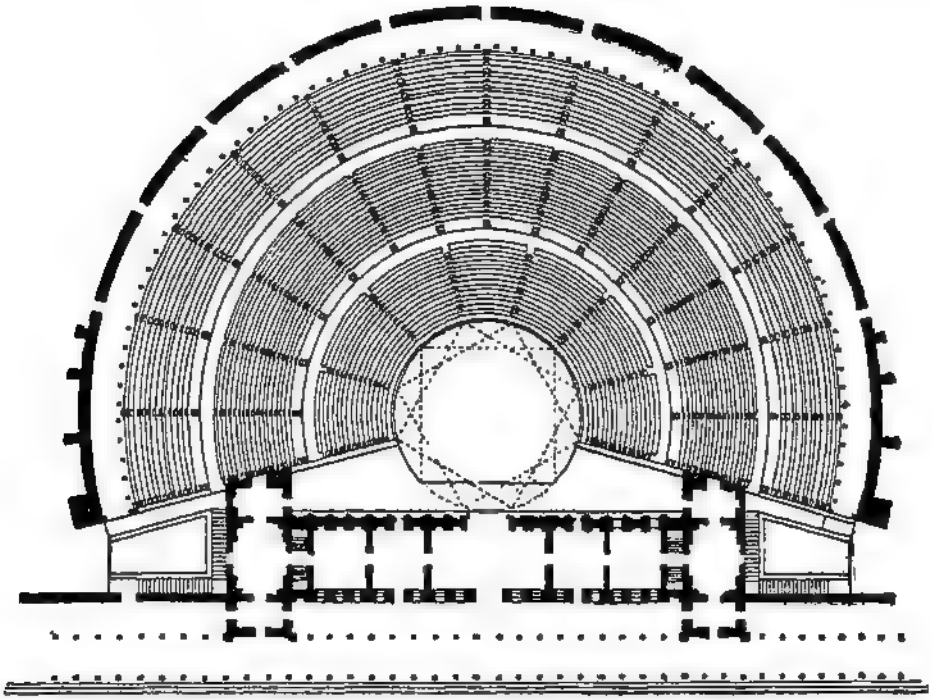
На основаніи поднимаютъ ступени, кои дѣлаются изъ мрамора, или простого камня. Площадки выводимыя кольцомъ или поясомъ, должны быть сдѣланы по соразмѣрности во всѣхъ Ѳеатрахъ наблюдаемой, дабы онѣ имѣли высоту, соотвѣтствующую ихъ ширинѣ; иначе, ежели онѣ будутъ весьма возвышены, станутъ отражать голосъ въ верхъ, не будутъ допускать до ушей, и онъ не ясно будетъ слышимъ отъ сидящихъ надъ оными площадками; почему и надлежитъ ступенямъ быть такъ расположеннымъ, чтобы черта съ низу до верьху протянутая касалась до угловъ всѣхъ ступеней, дабы голосъ не имѣлъ никакого препятствія.

Входы и выходы должны быть въ великомъ числѣ и довольно пространны, и при томъ, чтобы верхніе не встрѣчались съ нижними: они должны быть прямые и безъ заворотовъ, имѣть проходы особые и одинъ другому ни чѣмъ не препятствующіе, дабы народъ

въ такомъ случаѣ выходя изъ Ѳеатра не былъ сильно жатъ. Такъ же нужно остерегаться, чтобы мѣсто не было глухо, и чтобы звукъ голоса могъ распространяться безъ всякаго заглушенія; для доставленія же таковыхъ удобностей избирать надобно такое мѣсто, которое бы ни чего такого не имѣло, что препятствуетъ раздаваться голосу».

«По сему то древніе Зодчіи изслѣдовавъ свойство голоса, и думая, что оный возвышается въ воздухѣ, какъ будто по ступенямъ, старались опредѣлить точное возвышеніе, которое должны имѣть ступени Ѳеатра; и слѣдуя правильной соразмѣрности маѳематиковъ, равномѣрно и музыкальной, старались, чтобы всѣ рѣчи произносимые лицетворцами во время представленія были слышны ясно и весьма удобно отъ всѣхъ зрителей: ибо, какъ древніе измѣривъ музыкальныя ихъ орудія, означили на мѣдныхъ или костяныхъ пластинкахъ разстоянія діесовъ или полуголосовъ, для того, чтобы голоса струнами издаваемые были точны, то посредствомъ гармоническаго знанія положили они точные размѣры для споспѣшествованія къ удобному внятію голоса на Ѳеатрахъ».

«Слѣдуя сему ученію и по размѣреніямъ Геометрическимъ» — говоритъ Витрувій въ главѣ V «О Ѳеатральныхъ Сосудахъ» — дѣлаютъ мѣдные сосуды, смотря по величинѣ Ѳеатра, и даютъ имъ такую соразмѣрность, что они по удареніи въ нихъ издаютъ звонъ согласуясь между собою въ Кварту или Квинту,



Аѳины. *Планъ театра Діониса.*

и такимъ образомъ производятъ всѣ прочія согласія даже до двойной Октавы.

Сосуды сіи должны быть поставлены по размѣру Музикійскому между Ѳеатральными лавками въ маленькихъ каморкахъ такъ, чтобъ они не мало не касались стѣнъ, но имѣли бы какъ вокругъ себя, такъ и съ верху пустое пространство. При томъ нужно, чтобъ они были опрокинуты, и съ того края, которымъ обращены къ мѣсту Представленія, были бы подняты на полфута на клиньяхъ. Сіи каморки должны имѣть прямо противъ нижнихъ ступеней отверстія длиною въ два фута, а шириною въ полфута».

«Скажетъ можетъ быть кто»,—говоритъ Витрувій—«что въ толикомъ множествѣ Ѳеатровъ, которые въ Римѣ строются ежегодно, не видно, чтобы все сіе наблюдали; но чтобы въ семъ не обмануться, надлежитъ замѣтить, что всѣ наши Ѳеатры строются изъ дерева со многими потолками, въ которыхъ голосъ легко раздается; какъ сіе музыканты и пѣвчіе показываютъ, когда они желая запѣть весьма высокимъ голосомъ оборачиваются къ дверямъ мѣста Представленія, дабы голосъ ихъ подкрѣпляемъ былъ чрезъ отдаваніе отъ оныхъ.

И такъ показанный мною образъ для строенія Ѳеатровъ, сдѣланныхъ изъ твердаго вещества, какъ напримѣръ изъ мрамора или другаго какого камня, кои препятствуютъ раздаваться голосу, конечно нуженъ. Есть ли же спросятъ: какіе тѣ Ѳеатры, гдѣ таковыя вещи наблюдены съ точностію, то хотя и извѣстно, что въ Римѣ не находятся таковые, но много есть оныхъ въ другихъ городахъ Италіи и по разнымъ мѣстамъ Греціи, какъ на прим. показываетъ сіе Л. Муммій, который привезъ въ Римъ мѣдные сосуды Ѳеатра, который онъ разрушилъ въ Каринеѣ, и которой онъ посвятилъ на построеніе храма Лунѣ или Фебеѣ съ прочими добычами имъ полученными. По сему то поводу многіе хорошіе Зодчіи строившіе Ѳеатры въ небольшихъ городкахъ, кои не были въ состояніи дѣлать великихъ издержекъ, употребляли вмѣсто мѣдныхъ такъ и глиняные

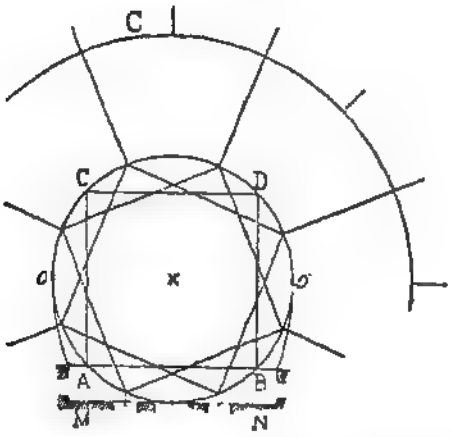
сосуды, кои они признавали способными къ отдаванію отъ себя потребнаго голоса, и имѣли въ томъ довольно хорошій успѣхъ».

«Нѣтъ ни однаго писателя,—говоритъ въ примѣчаніяхъ къ «Витрувію» Перро—который бы изъяснилъ удовлетворительнымъ образомъ, какое было то мѣсто, въ которомъ ставили сіи сосуды, Л. Б. Альберти говоритъ, что малинькія оныя каморки имъ Scaphae переводчикомъ же Италіанскимъ Zane, Французами Niche называемыя, находились въ проходахъ подъ Θеатромъ in infimis itionibus и что сіи каморки или чуланцы имѣли проходы или трубы прямо по стѣнѣ, которая окружала верхъ Θеатра и послѣднія ступени, что онъ однакожъ представляетъ инако въ сдѣланномъ имъ изображеніи, гдѣ онъ полагаетъ оныя на верху ступеней въ распушкѣ или стоялѣ весьма возвышенномъ, которое поддерживаетъ столбы переходовъ въ верху Θеатра находящихся. Однако я не слѣдовалъ ни тому, ни другому, по тому, что текстъ оному противорѣчитъ, и Витрувій въ ономъ хочетъ сказать, чтобы сіи Ниши были въ срединѣ Θеатра, есть ли оный будетъ умѣренной величины; есть ли же весьма пространенъ, то находились бы въ ономъ три ряда Нишевъ, т. е. въ верху, въ низу и по срединѣ ступеней».

«Для начертанія плана Θеатру», говоритъ Витрувій въ главѣ VI „О построеніи Θеатра“,—«надлежитъ, по назначеніи средоточія описать кругъ, коего окруж-

ность составила бы величину основанія Ѳеатра. Въ сей окружности должно начертить три равнобочные треугольника въ равныхъ разстояніяхъ расположенные такъ, чтобы концами своими касались они черты окружности, по примѣру Астрологовъ, какъ они поступаютъ при назначеніи двѣнадцати знаковъ небесныхъ, по сходству находящемуся между Звѣздами и Музыкою. Треугольникъ лежащій бокомъ своимъ къ мѣсту Представленія, будетъ означать лицо въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ разсѣкаетъ оный кругъ; по томъ должно провести другую черту паралельную съ сею, которая проходя чрезъ средоточіе отдѣлять будетъ мѣсто Представленія (Proscenium) отъ Оркестра: и такъ мѣсто Представленія будетъ пространнѣе, нежели у Грековъ, по тому что, всѣ тѣ, кои играютъ остаются у насъ на мѣстѣ Представленія; а Оркестръ оставляется для сидѣнія Сенаторамъ. Высота мѣста Представленія должна быть не больше пяти футовъ, дабы сидящіе въ Оркестрѣ могли видѣть всѣ дѣйствія Лицетворцевъ.

Лавки, на коихъ помѣщаются зрители въ Ѳеатрѣ, должны быть расположены такъ, чтобъ углы треугольниковъ въ кругу находящихся опредѣляли уровненіе лѣстницъ, раздѣляющихъ громады сихъ лавокъ до перваго уступа, выше котораго верхнія оныхъ громады должны быть раздѣлены проходами средины громадъ въ верхъ идущими. Угловъ оныхъ, которые дѣлаютъ уравненіе лѣстницъ между нижними



Построеніе плана греческаго театра.

громадами, должно быть числомъ семь; прочіе пять угловъ будутъ служить къ расположенію частей мѣсто Представленія составляющихъ; ибо противъ средняго угла сдѣлать должно главныя двери; а другіе два угла по правую и по лѣвую сторону онаго находящіеся, означутъ мѣста, по которымъ входятъ посторонніе лицетворцы; а послѣднія будутъ для выходу возвращающихся изъ Ѳеатра.

Мѣста, на коихъ помѣщаются зрители, должны быть вышиною не менѣе одного фута и пядени, да и не болѣе одного фута и шести дюймовъ; ширина же ихъ должна быть не болѣе двухъ футовъ съ половиною, но и не меньше двухъ».

«На французскомъ языкѣ»—говоритъ въ примѣчаніяхъ къ Витрувію, Перро—«есть три слова, означающія Латинское слово Pulpitum, т. е. Pupitre, Théâtre, Echaffaut. Послѣднее слово даютъ обыкновенно лобному мѣсту, и лѣсамъ у каменьщиковъ. Второе слово

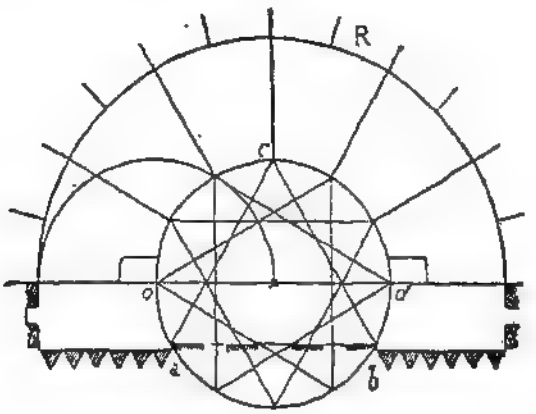
имѣетъ двоякое знаменованіе, и весьма употребительно, поелику оно означаетъ все то, что къ зрѣлищному мѣсту принадлежитъ, а первое означаетъ вообще возвышенное мѣсто, на которое всходятъ для пѣнія, или для представленія. Хотя же симъ словомъ означаютъ возвышенное мѣсто которое въ нашихъ церквахъ амвономъ (Jubé) именуется; однако я почелъ его приличнѣйшимъ къ сему, нежели другія, кои не столь вразумительно означаютъ вещь, о которой здѣсь предлагается; болѣе же къ сему побужденъ я былъ сходствомъ самаго сего стариннаго на нашемъ языкѣ слова, которое повидимому произошло отъ Латинскаго. И такъ Амвонъ было подлинно то возвышенное мѣсто, на которомъ Актеры дѣйствовали и комедія представлялась, и которое мы обыкновенно на нашемъ Французскомъ языкѣ называемъ просто Θеатромъ, не включая туда ни партера, ни галлерей и ложъ, кои древніе собственно Θеатромъ называли.

Но черта проходящая чрезъ средоточіе круга, начертаннаго для раздѣленія всего Θеатра, ни мало не отдѣляетъ Оркестра отъ мѣста Представленія; развѣ сіе разумѣть только о Θеатрахъ вообще, какъ говоритъ Витрувій, ибо сіе и въ самомъ дѣлѣ бываетъ въ Греческихъ Θеатрахъ, гдѣ часть называемая Thymele можетъ быть взята за мѣсто Представленія, о которомъ сказано будетъ въ осьмой главѣ, и простирается до черты чрезъ средоточіе круга проходя-

щей: но въ Латинскомъ Θеатрѣ никакъ не можетъ лице или передняя сторона мѣста Представленія (Proscenium), которое касается до концовъ Θеатра, простираться до сего средоточія, по тому что черта проходящая черезъ оное проходитъ по серединѣ двухъ входовъ, кои находятся у концовъ или угловъ Θеатра, какъ о семъ будетъ сказано послѣ; входы же сіи стоятъ не у самаго мѣста Представленія, но между онымъ и Оркестромъ, къ коему они болѣе принадлежатъ, нежели къ мѣсту Представленія, и коего они, такъ сказать суть часть. Отъ сего то въ самомъ дѣлѣ происходитъ, что Оркестръ имѣетъ нѣсколько больше, нежели половину круга; что однакожъ не производитъ ни малаго неудобства, есть ли вѣрить въ томъ Л. Б. Альберти, который говоритъ, что у всѣхъ Древнихъ Θеатровъ углы или концы выходили за полукругъ, т. е. что одни имѣли выпуски параллельныя, а другіе удерживали туже самую кривизну и выгибъ, который они имѣютъ въ прочемъ Оркестрѣ. Но сіе должно разумѣть о Римскихъ только Θеатрахъ, ибо въ Греческихъ Оркестръ простирался гораздо далѣе и выходилъ со всемъ за выгибъ лавокъ Θеатра а Логіонъ (Λογεῖον) ихъ, какъ и мѣсто Представленія, отдавалось гораздо болѣе въ задъ.

Зрѣлище или мѣсто Представленія Proscenium, заключало въ Θеатрахъ древнихъ вообще все то, что принадлежало къ лицетворцамъ. Оно и имѣло четыре части, т. е. Proscenium, Scéna, Postcenium или Parasce-

nium и Hiposcenium. Зрѣлище или мѣсто Представленія (Proscenium) было возвышенное мѣсто, на коемъ играли лицетворцы, и есть самое то, что Французы называютъ Theatre, Echaffaut или Pupitre: оно раздѣлялось на двѣ части въ Греческихъ Θеатрахъ; одна была та, что называется просто (Proscenium) мѣстомъ Представленія, на которомъ играли актеры; а другая называлась Λογεῖον или Θυμελη Логіонъ или Θимели, или Вомосъ (Βωμὸς), гдѣ пѣли лики и гдѣ пантомимы дѣлали ихъ представленія: называлось же оно Вомосъ и Ара (Βωμὸς и Ara) по причинѣ четвероугольнаго его вида на подобіе жертвенника сдѣланнаго. Сцена (Scena) было лицо того строенія, которое отдѣляло мѣсто Представленія (Proscenium) отъ задней части Θеатра (Postscenium или Para Scenium), куда обыкновенно удаляются актеры, и гдѣ они переодѣваются. Гипосцена (Hyposcenium), по Поллуксову толкованію, назывался передъ мѣста Представленія, который продолжался отъ самаго полу Оркестра до помосту мѣста Представленія: онъ также говоритъ, что сіе мѣсто украшаемо было Столбами и Статуями; а сіе и доказываетъ, что Гипосцена дѣлалась токмо въ греческихъ Θеатрахъ гдѣ мѣсто представленія возвышалось до двѣнадцати футовъ; напротивъ того въ Латинскихъ Θеатрахъ оно было весьма низко, и потому неудобно къ постановленію Столбовъ. И такъ, когда здѣсь говорено было о возвышеніи мѣста Представленія, то сіе надобно разумѣть о Греческихъ Θеатрахъ, въ



Построеніе плана римскаго театра.

коихъ находилось сверхъ площади зрѣлища, еще другое возвышенное мѣсто, гораздо меньше перваго Логіонъ называемое, которое было по срединѣ Оркестра, и въ самомъ средоточіи Θеатра; инако Pulpitum и Proscenium было тоже въ Латинскихъ Θеатрахъ.

Самое низкое мѣсто Θеатра, сдѣланное полукругомъ, замыкающимся въ срединѣ лавокъ, называлось Оркестромъ потому, что въ Греческихъ Θеатрахъ въ ономъ мѣстѣ танцовали балеты. Ορχεομαι, значитъ пляшу, скачу.

Слово Scene Витрувій беретъ въ общемъ смыслѣ, для означенія всего того, что принадлежитъ до Лицетворцевъ, какъ тѣхъ, кои поютъ, или высказываютъ, такъ до танцовщиковъ и до пантомимовъ; и ради сего то Оркестръ у Грековъ составлялъ часть Сцены. Но въ Римскихъ Θеатрахъ ни которые лицетворцы не сходили на Оркестръ, который напротивъ того занимаемъ былъ Сенаторскими стульями: подобно

сему и въ нашихъ комедіальныхъ Θеатрахъ бываетъ, что знатные люди сидятъ на самомъ Θеатрѣ или мѣстѣ Представленія и занимаютъ часть мѣста для лицетворцевъ назначеннаго.

Двери Lospitalia, гостинныя называемыя, были тѣ, чрезъ которыя впускали постороннихъ актеровъ, т. е. тѣхъ, коимъ должно было играть въ другомъ представленіи, а не общемъ, въ которое входили средними дверями; или сіи двери были для тѣхъ, кои проходили въ общее представленіе изъ какого-нибудь другого мѣста, а не изъ того, гдѣ находились первѣйшіе лицы представленія. Поллуксъ говоритъ, что одна изъ сихъ дверей, т. е. съ лѣвой стороны, была дверь темничная.

Діонъ Кассіусъ говоритъ, что до Калигулы сидѣли въ Θеатрахъ просто на камнѣ, или на деревѣ, изъ коихъ сдѣланы были лавки; но изъ Витрувіевыхъ словъ, что со временъ уже Августовыхъ начали класть на лавки подушки, и другіе симъ подобныя вещи. Однако Липсій не можетъ въ томъ согласиться, чтобы въ Θеатрахъ сидѣли на другомъ чемъ, какъ на простыхъ лавкахъ; и изъясняя сіи стихи Калпурніевы, въ коихъ упоминается о стульяхъ или скамейкахъ, на которыхъ сидѣли женщины, думаетъ, что не должно подъ симъ разумѣть стулья, кои находились на лавкахъ Θеатра, но тѣ, кои ставились надъ лавками въ верху Θеатра между столбами переходовъ, которые окружали Θеатръ, что

самое доказываетъ такъ же и Светоній, который говоритъ, что Августъ издалъ указъ, запрещающій женщинамъ сидѣть на лавкахъ Θеатра, а позволяющій имъ сидѣть въ верьху вмѣстѣ съ простолюдинами, которое мѣсто въ нашихъ Θеатрахъ называется райкомъ или парадизомъ. Проперцій внушаетъ тоже самое, когда онъ упоминаетъ объ ономъ запрещеніи, по которому приказывала ему его любовница, чтобъ онъ не обращалъ взора своего на нее въ то время, когда она бывала въ комедіи».

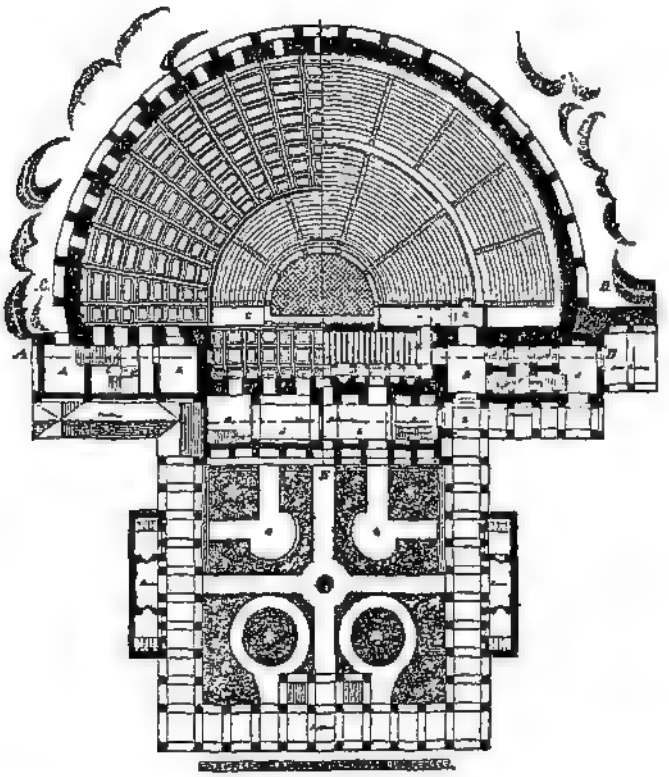
«Однако» говоритъ Перро «не смотря на сіе, я не знаю еще, какимъ бы образомъ можно было изъяснить точнѣе текстъ, въ которомъ стоитъ gradus spectaculorum ubi subsellia Componuntur не предположивъ прежде, что сидѣли на чемъ то другомъ, неужели просто на каменныхъ или деревянныхъ лавкахъ, изъ которыхъ состоялъ Θеатръ».

«Крышка или Кровля переходовъ», говоритъ Витрувій въ гл. VII „О крышкѣ переходовъ Θеатра“, «которые строются въ верху лавокъ, должна имѣть вышину мѣста Представленія по тому, что голосъ, проходя поверхъ лавокъ и простираясь даже до краевъ сея кровли изчезъ бы немедленно, достигнувъ того мѣста, гдѣ она сдѣлана ниже.

Надлежитъ взять шестую часть поперешника Оркестра, т. е. того пространства, которое замыкается нижними лавками и, слѣдуя по чертѣ, которая поднята будетъ прямо по отвѣсу надъ сею мѣрою, раз-

рѣзать лавки или ступени прямо противу угловъ Ѳеатра и входовъ, и сдѣлать надъ каждымъ таковымъ разрѣзомъ переклады, или косяки, которые бы накрывали оные входы; ибо довольно останется еще пустого мѣста для ходу.

Мѣсто Представленія должно быть въ двое длиннѣе поперешника оркестра; а подстолбіе или Піедесталъ, которой должно сдѣлать въ уровень съ мѣстомъ Представленія, долженъ быть вышиною, включая въ оную корнизъ и гзымсъ, въ двѣнадцатую часть поперешника оркестра. На семъ піедесталѣ или подстолбіи надлежитъ поставить столбы, кои вмѣстѣ съ ихъ капителями и основаніями должны имѣть четвертую часть сего поперешника. —Архитравы и всѣ прочія украшенія должны имѣть пятую часть столбовъ. На верху должно находиться другое подстолбіе, которое бы со своимъ корнизомъ и гзымсомъ имѣло токмо половину нижняго подстолбія; а столбы на ономъ поставленные будутъ четвертью короче находящихся въ низу. Архитравы же и прочія украшенія сихъ столбовъ будутъ въ пятую долю всего столба; и ежели поставленъ будетъ третій рядъ столбовъ на мѣстѣ представленія, то подстлобіе верхнее должно быть въ половину средняго. Сіи столбы третьяго ряда должны быть короче четвертою частью противъ стоящихъ во второмъ ряду, и Архитравы вмѣстѣ съ прочими украшеніями должны быть въ пятую часть, по примѣру прочихъ столбовъ.



Планъ Одеона Ирода Аттика въ Аѳинахъ (по Тукерману).

Однако не должно полагать, чтобы сіи размѣры могли быть употребляемы во всѣхъ родахъ Ѳеатровъ, и зодчій болѣе долженъ сообразоваться съ положеніемъ и величиною мѣста, для принятія приличныхъ онымъ мѣръ; ибо много находится такихъ вещей, коихъ употребленіе, къ которому онѣ назначены, заставляетъ давать имъ туже величину и въ малыхъ Ѳеатрахъ, какую онѣ имѣютъ въ большихъ: таковыя суть Лавки, Площадки, Перилы, Проходы, Лѣстницы, мѣсто Представленія, Судилища и всѣ другія, которыя не могутъ построены быть по соразмѣрности всего

зданія, въ разсужденіи употребленія, къ коему онѣ назначены. Также можно въ случаѣ недостатка въ мраморѣ, деревѣ, или въ другихъ какихъ либо припасахъ надлежащей величины, убавить что нибудь въ строеніи, только бы сіе было не безъ важной причины; и сіе требуетъ великой опытности въ зодчемъ, и изобрѣтательнаго разума для изысканія новыхъ средствъ въ таковомъ случаѣ.

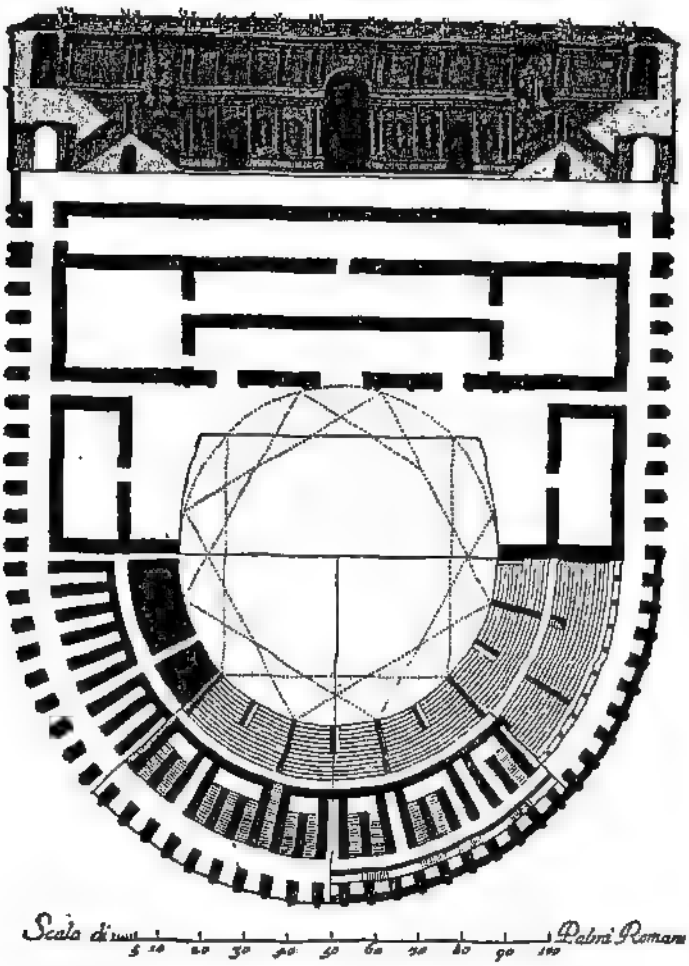
Мѣсто Представленія должно быть свободное и расположено такимъ образомъ, чтобы въ серединѣ онаго находилась дверь украшенная подобно двери царскихъ чертоговъ, и имѣла бы еще какъ на правой, такъ и на лѣвой сторонѣ, двѣ другія двери для постороннихъ лицетворцевъ. Позадь оныхъ ставятъ Декораціи или украшенія, кои Греками Περίακτος названы по причинѣ, что машины оными дѣйствующія сдѣланы треугольниками и поворачиваются въ кругъ. На каждой машинѣ должны находиться три рода украшеній, кои бы служили перемѣнами, будучи поворачиваемы разными ихъ сторонами; ибо сіи весьма нужно въ баснословныхъ представленіяхъ, какъ на примѣръ, когда должно представить боговъ со страшными ихъ перунами. Далѣе сего лица мѣста представленія надлежитъ сдѣлать повороты кои бы выдавались въ передъ, и имѣли бы другіе два входа, одинъ, которымъ входятъ со сборищнаго народнаго мѣста; а другой по которому, можно изъ за города входить въ Θеатръ».

Чертежъ (стр. 87) представляетъ (по объясненію Перро) часть Римскаго театра, якобы «разрѣзаннаго по чертѣ, простирающейся изъ средины мѣста Представленія, чрезъ средину Оркестра, къ срединѣ полукруга, лавками обставляемаго. A. A. переходы во кругъ Θеатра, въ низу и извнѣ. B. B., входы въ Оркестръ. Самый Оркестръ E, мѣсто Представленія, на которое всходятъ лицетворы. F. F. H. лице или передъ мѣста Представленія. G задняя часть мѣста Представленія, находящаяся за Θеатромъ. H, большіе Царскіе двери. K, одна изъ выходныхъ дверей. L. M одинъ изъ всходовъ, находящихся между громадами верхнихъ лавокъ. V. B. Y. B, всходы находящіеся между громадами нижнихъ лавокъ. N. N. верхніе переходы. P, переходы или проходы круговые подъ лавками Θеатра. QB черта опредѣляющая пространство, которое надлежитъ взять для разрѣзу лавокъ. RB шестая часть поперешника Оркестра, опредѣляющая сію черту. T. T, лѣстницы находящіяся подъ лавками Θеатра, для всхожденія въ верхніе переходы. U. Y. M Окны каморокъ, въ коихъ стоятъ мѣдные сосуды. X. одинъ изъ сихъ сосудовъ поставленный въ углу своей коморки или чуланца.

Декораціи или украшенія, Греками Περίακτος называемыя, Перро объясняетъ такъ: «Французское наше слово декораціи (украшенія) Θеатровъ, весьма удачно изъясняетъ Витрувіево ornatus. Украшенія сіи были двухъ родовъ, по толкованію Сервія въ примѣчаніяхъ

его на Виргиліевы Георгики; ибо кромѣ тѣхъ машинъ треугольникомъ дѣланныхъ, кои Греками періактосъ назывались т. е. вертячія, и изъ коихъ каждая представляла три перемѣны, имѣя разныя изображенія, Древніе имѣли еще другія, каковыя и теперь еще употребляются въ нашихъ Ѳеатрахъ, и коихъ искусство состояло въ томъ, что они чрезъ выдвиганіе ихъ представляли разные виды, такъ что ежели отодвинута была одна изъ нихъ, то показывалася другая за нею стоявшая. Сіи украшенія назывались ductiles выдвижныя а другія versatiles вертячія; однакоже трудно повѣрить, чтобы оныя перемѣны переводились стольже проворно какъ въ нашихъ Ѳеатрахъ, которыя дѣлаются въ мгновенье, и почти совсѣмъ не примѣтно: ибо мы находимъ въ нѣкоторыхъ писателяхъ, что Древніе, когда желали сдѣлать перемѣны въ ихъ представленіи, опускали зановѣсу, Siparium называемую, за коею приготовляли они свободно все, что имъ для онаго было потребно».

«Повороты», поясняетъ Перро, «кои бы выдавались въ передъ, и имѣли бы другіе два входа — это есть повороты стѣнные, кои идутъ отъ мѣста Представленія къ Ѳеатру, и кои дѣлаютъ прямой уголъ съ большимъ лицемъ Сцены. Филандеръ разумѣетъ черезъ слово versura, которое я перевелъ retour, слѣдуя тому, что будто бы Витрувій положилъ оное для изъясненія машинъ, которые Греками періактосъ



Греческій театръ (по Витрувію).

назывались, но ясно, что Витрувій чрезъ оное совсѣмъ не то разумѣетъ, ибо онъ уже употребилъ слово versura при описаніи Ѳеатра въ томъ самомъ знаменованіи, которое я оному прилагаю, поелику онъ сказалъ въ шестой главѣ, что углы того треугольника, коего основаніе касается лицъ мѣста Представленія, и кои находятся по обѣимъ сторонамъ

большихъ такъ называемыхъ Царскихъ дверей, должны быть прямо противъ поворотныхъ проходовъ».

Гермолай въ примѣчаніяхъ на Плинія говоритъ, что versura означала возвратъ или поворотъ, которой производила стѣна въ разсужденіи другой, составляя выдающійся уголъ flexus angulorum in parietibus exterior: но Бандъ говоритъ, что versura можетъ также означать поворотъ вдавшагося или входящаго угла и есть самое то, что Витрувій хочетъ изразить чрезъ versuras poccurentes кои суть стѣны, замыкающія концы мѣста Представленія, и кои дѣлаютъ вдающійся уголъ съ большимъ лицомъ или стороною мѣста Представленія».

«И такъ въ оныхъ поворотахъ», говоритъ Перро, «находились двои двери, по одной на каждомъ концѣ: и кажется, что оныя суть тѣ, черезъ кои какъ говоритъ Поллуксъ проходили телѣги, а Целіусъ Родигинусъ думаетъ, что оные повороты были то самое, что Поллуксъ называетъ parascenium, т. е. задняя сторона мѣста Представленія».

«Три рода Представленія», говоритъ Витрувій въ главѣ VIII „О трехъ родахъ представленій“, «бываетъ, а именно, Трагическое, Комическое и Сатирическое. Декораціи или украшенія въ оныхъ различны; ибо въ Трагическихъ представленіяхъ находятся столбы, возвышенные Фронтоны, статуи и прочія приличныя царскимъ дворцамъ украшенія. Комическія декораціи представляютъ частные дома съ болконами и рѣ-

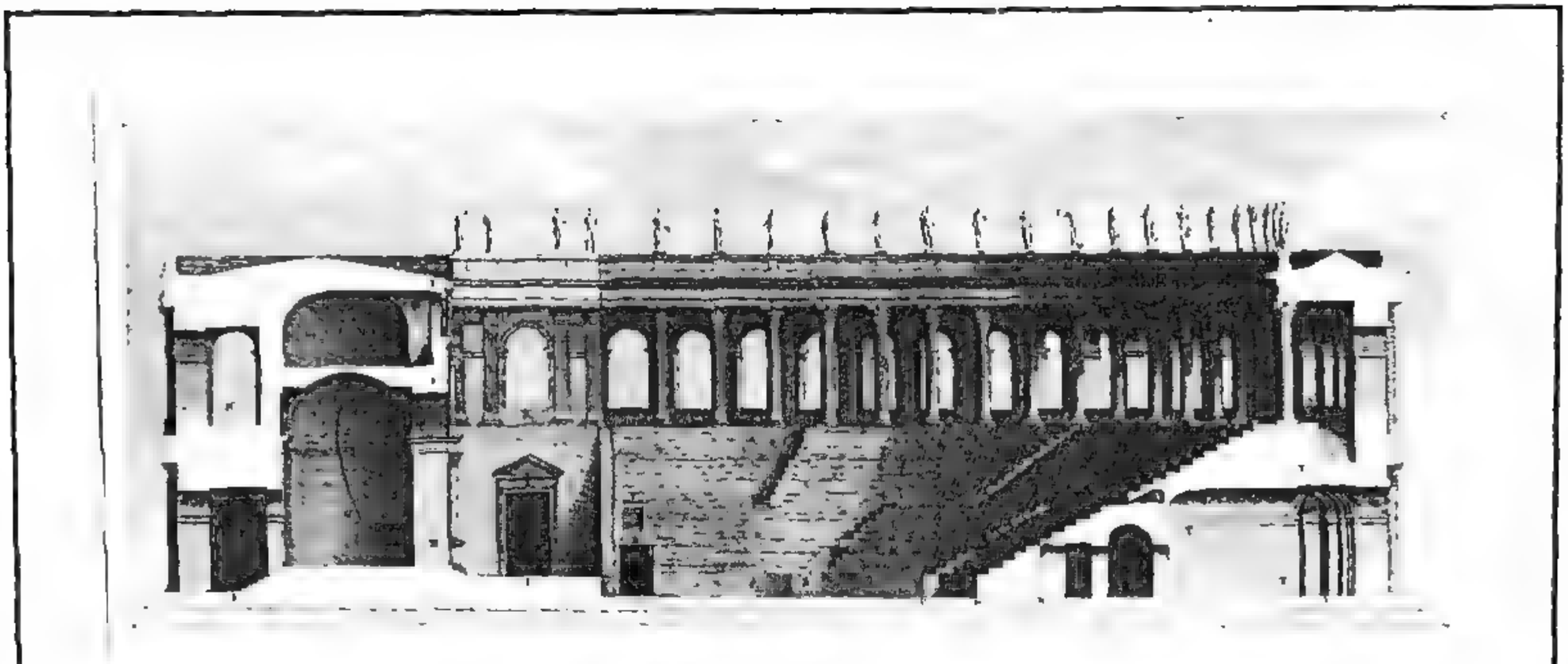
шетками, сдѣланными по образу простыхъ и обыкновенныхъ зданій. И наконецъ Сатирическія украшаемыя рощами, пещерами, горами и всѣмъ тѣмъ, что представляется въ ландшафтахъ на обояхъ.

Греческіе Ѳеатры дѣлаются инымъ образомъ. Вмѣсто четырехъ треугольниковъ, которыми дѣлается раздѣленіе Римскаго Ѳеатра, и которые описываются въ кругѣ на землѣ начерченномъ, полагали они четыре четвероугольника, коихъ углы касаются окружности круга; а сторона того оныхъ изъ четвероугольниковъ, который есть ближайшій къ мѣсту Представленія и который дѣлаетъ отдѣленіе въ кругѣ, оканчиваетъ передъ или лице мѣста Представленія, и назначаютъ еще другую черту, параллельную оной, которая касается краевъ круга для ограниченія лица Сцены. Потомъ проводятъ другую черту, также обѣимъ другимъ параллельную, которая проходя чрезъ средоточіе Оркестра прямо противъ мѣста Представленія, прорѣзываетъ кругъ на правой и на лѣвой сторонѣ; въ оныхъ отдѣленіяхъ по концамъ полукруга означаютъ два средоточія, изъ которыхъ, поставя циркуль въ средоточіи съ правой стороны, описываютъ кривую линею отъ промежутка лѣваго даже до правой стороны мѣста Представленія; и такимъ же образомъ поставя циркуль въ средоточіи лѣвомъ описываютъ отъ промежутка праваго кривую линею къ лѣвой сторонѣ мѣста Представленія. И такъ посредствомъ сихъ трехъ средо-

точій, и слѣдуя сему начертанію, греки имѣютъ оркестры своихъ Θеатровъ гораздо ширше, а мѣсто Представленія отдаленнѣе, такъ какъ и возвышеніе, или амвонъ, Логіонъ ими называемое, гораздо уже. Такимъ образомъ, когда одни актеры играли трагедіи и комедіи въ мѣстѣ Представленія, другіе входили въ Оркестръ; и по сему то первые названы были Сценіками, а другіе Θимеликами. Логіонъ долженъ имѣть вышины не менѣе десяти, и не болѣе двѣнадцати футовъ. Лѣсницы должны раздѣлять громады или ряды лавокъ и простираться по прямой чертѣ по серединѣ четвероугольниковъ даже до первой площадки, отъ которой другія лѣстницы должны подыматься между первыми даже до послѣдней площадки, такъ что по мѣрѣ, какъ умножены будутъ площадки, должно разширять и громады лавокъ».

Изложивъ подробно какъ «надлежитъ принять осторожность въ избраніи такого мѣста, гдѣ бы голосъ удерживался потихоньку», иначе какія мѣста препятствуютъ естественному движенію голоса, т. е. мѣста «глухія», а каковыя «звонко отбиваютъ голосъ» — Витрувій заканчиваетъ главу VIII:

«Такимъ образомъ, черезъ хорошее сіе избраніе выгодныхъ мѣстъ, голосъ будетъ всегда хорошо соблюденъ въ Θеатрахъ и будетъ имѣть такое дѣйствіе, каковаго онъ не могъ бы имѣть, естьли бы не было приложено къ тому надлежащаго старанія и искусства.



Разрѣзъ римскаго театра *(по Марку Витрувію Полліону).*

Для порядочнаго начертанія плана сихъ Θеатровъ надлежитъ употреблять разные, особенные для каждаго изъ нихъ образы; ибо тѢ, которые начертаны будутъ помощію квадратовъ или четвероугольниковъ приличны будутъ для Греческихъ, а назначенные равнобочными треугольниками для Римскихъ».

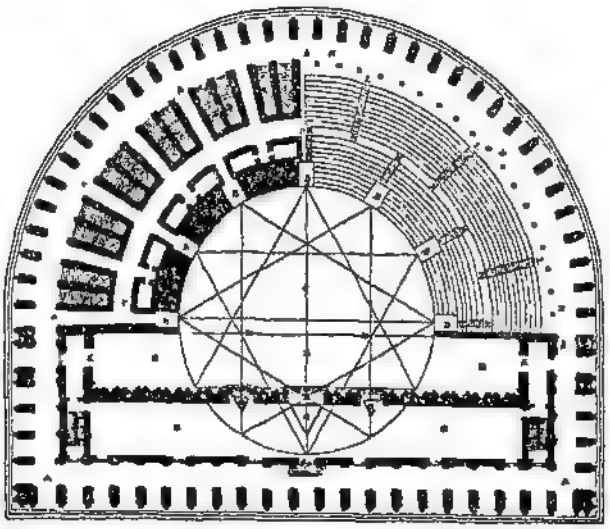
«По сему видно», прибавляетъ въ примѢчаніяхъ къ Витрувію Перро, «что подъ сими тремя родами Представленій должно разумѢть не иное что, какъ писанные тѢ на вертячихъ машинахъ изображенія кои служили украшеніями; а не самое Зодчество Сцены или мѢста Представленія, которое совсемъ неперемѢнялося, но составляло часть строенія и каменной обдѢлки Θеатра. Аристотель въ своей ПолитикѢ изъясняетъ сіи три рода Представленія чрезъ слово Σκηνογραφία т. е. изображеніе или чертежъ представленія; словО, коего знаменованіе весьма различествуетъ отъ того, которое оно имѢетъ, когда поставлено за одно изъ трехъ тѢхъ образовъ живописи, о коихъ говорено во второй главѢ первой книги. Аристотель говоритъ такъ же, что Софоклъ былъ первый изобрѢтатель сихъ родовъ украшеній Θеатра. И такъ чрезъ Сатирическое представленіе, на которомъ представляли Сатировъ, я могъ бы перевести Scenam Satyrikam, Пастушье представленіе; да и вѢроятно кажется, что Витрувій говоритъ здѢсь объ ономъ: однако я за лучшее разсудилъ удержать слово Satyricam Сатирическое, поелику мы еще не

увѣрены, подлинно ли сей родъ представленія есть тотъ, который мы называемъ Пастушьимъ; ибо намъ изъ сочиненій древнихъ въ семъ родѣ ни котораго не осталось кромѣ называемаго Циклопъ Еврипидовъ, въ которомъ дѣйствующія лица и самый предметъ болѣе сходствуютъ съ Трагедіею Древнихъ, нежели съ нашими Пастушьими представленіями: тоже самое можно сказать и о Ѳеатральномъ ономъ Сатирическомъ сочиненіи Софокла о которомъ говоритъ Поллуксъ, что оное названо было Ираклій: да и по рѣчамъ Аѳинея, когда онъ говоритъ о пляскѣ и о Представленіи Сатирическомъ, можно еще сомнѣваться, вводили ли Древніе въ Сатирическія представленія другія какія дѣйствующія лицы кромѣ Сатировъ; и сіе сумнѣніе, кажется мнѣ, еще болѣе потверждается Поллуксомъ, которой въ учиненномъ имъ исчисленіи Личинъ, которыя употребляли лицетворцы во всѣхъ ѳеатральныхъ представленіяхъ, говоритъ, что въ Сатирическихъ представленіяхъ лицетворцы не употребляли иныхъ личинъ кромѣ тѣхъ, кои изображали Сатировъ менѣе или болѣе дикихъ, Силеновъ больше или меньше престарѣлыхъ: и я думаю, что не можно сказать, сверхъ того, что Поллуксъ не поставилъ въ изчисленіи своемъ личинъ, которыя употребляли въ Сатирическихъ представленіяхъ, какъ тѣхъ кои представляли Сатировъ и Силеновъ, чтобы въ сихъ представленіяхъ, могли быть и такія лицы, кои совсемъ не имѣли на себѣ

личинъ или масокъ, ибо въ тѣхъ представленіяхъ, въ коихъ употребляли личины и кои назывались personatae fabulae, всѣ лицетворцы были въ маскахъ, т. е. какъ тѣ кои представляли юныхъ дѣвицъ; ибо сіи личины или маски дѣланы были наипаче для подкрѣпленія голоса, отчего и произошло, что онѣ названы personae отъ personando; и нужно было, чтобы всѣ лицетворцы равномѣрно были слышны; а при томъ и не видно, чтобы Поллуксъ, съ толикою точностью описавшій разныя личины, коихъ считаетъ онъ около двадцати двухъ для однихъ токмо дѣвицъ, т. е. семь для Трагедіи и пятнадцать для Комедіи, позабылъ поставить Пастушьи личины, есть ли оныя также входили въ Сатирическія представленія.

На конецъ, хотя Сатирическое представленіе, т. е. Украшеніе Ѳеатра по мнѣнію, которое Витрувій имѣетъ объ ономъ, было подобно нашимъ Пастушьимъ; однако сего не довольно для заключенья, чтобы Драмматическія Древнихъ Сатирическія представленія были тоже самое, что наши Пастушьи, ибо мы имѣемъ другіе Древнихъ сочиненія кои не полагаются въ число Сатирическихъ, и въ коихъ представленіе было подобно описываемому Витрувіемъ: такое сочиненіе есть Софоклово, названное Ѳилоктетъ въ Лемносѣ, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ лѣсу, въ пещерахъ и на берегу моря.

Г. Далешампъ въ примѣчаніяхъ своихъ на Аѳинея говоритъ, что Ѳеатральныя представленія Сатири-



М. Витрувій Полліонъ. *Планъ римскаго театра.*

ческими названныя, преисполнены были скотскими и грубыми вольностьми: да и въ самомъ дѣлѣ, много оныхъ находится въ Циклопѣ Еврипидовомъ: и такъ я думаю, что большая часть таковыхъ Представленій походили на подлыя смѣшныя комедіи, нежели на Пастушьи представленія».

«Удобно можно заключить по сравненію, сдѣланному здѣсь между Трагическимъ и Комическимъ представленіемъ, что должно тутъ находиться что то другое, нежели величина Возвышенія, которое дѣлаетъ различіе между Государевымъ дворцомъ и Частнымъ домомъ, который имѣетъ окна на главномъ входѣ, вмѣсто того, что въ Царскихъ дворцахъ находятся столбы статуи и перилы; и симъ то наши Французскія палаты отличаются отъ Италіанскихъ, кои по большей части имѣютъ съ передняго лица

видъ совершенно простому мѣщанскому дому подобной. Изображеніе, сдѣланное Каваліеромъ Берненомъ для Луврскаго дворца, было сего рода, и не имѣло ни чего величественнаго, кромѣ длины, ширины и вышины: напротивъ того въ Парижѣ, не только Королевскіе дворцы, какъ Лувръ или Люксенбургъ, совершенно другого вида, въ которыхъ повсюду ни чего кромѣ величественности и пышности не видно; но также многія находятся и между частными зданіями, кои весьма великолѣпны, какъ напримѣръ Мазариновъ домъ, Врильеровъ и многіе другіе».

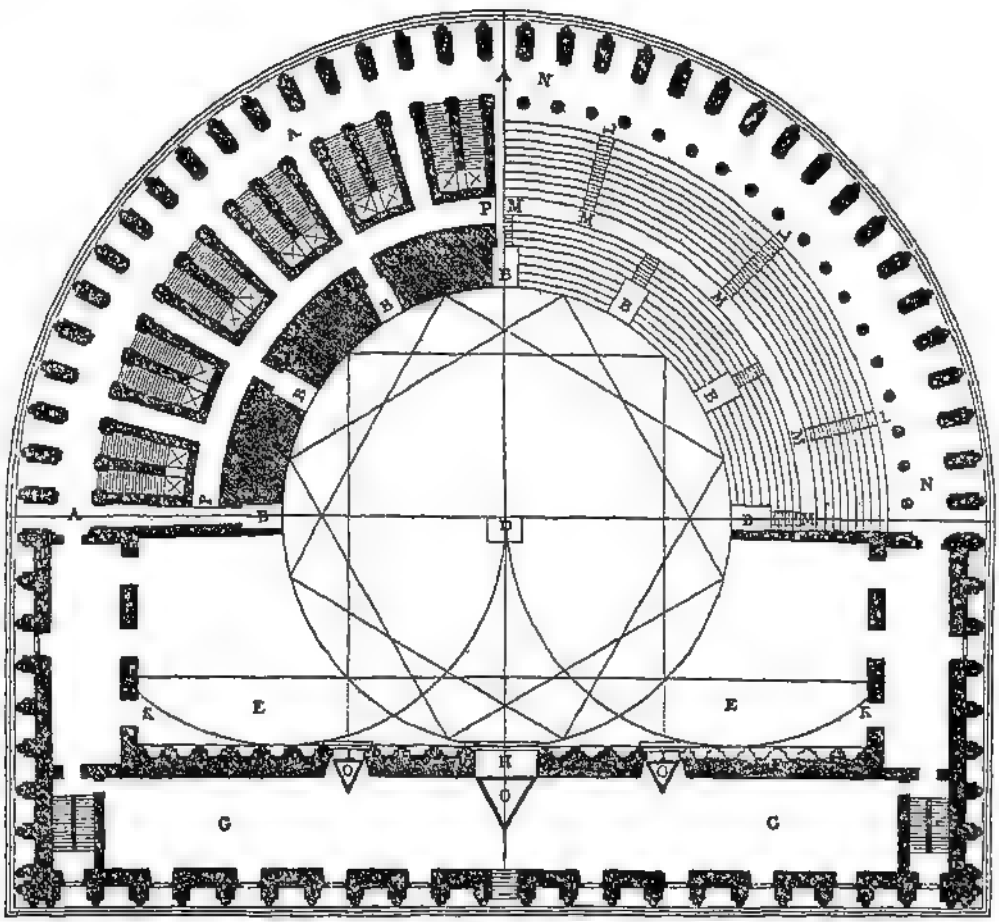
«Писатели мало согласуются между собою въ разсужденіи знаменованія слова Topiarium Opus. Наибольшая часть утверждаютъ, что оное производимо было буковыми, кипарисными, тисовыми, и другими непрестанно зеленѣющими деревцами, выстриженными разнымъ образомъ для украшенія садовъ. Другіе же думаютъ съ большею вѣроятностію, что это были ландшафты изображенныя живописью, или на обояхъ; ибо сіе слово происходитъ отъ Греческаго Τοπιὸν, что значитъ нить или отъ τόπος, значащаго мѣсто или страну, и оно всегда и весьма хорошо означаетъ Ландшафтъ, на которомъ обыкновенно изображаются воды, лѣса, горы; или обои, кои дѣлаются черезъ переплетеніе шелковыхъ, шерстяныхъ и золотыхъ маленькихъ ниточекъ, которыя составляютъ основу обойнаго тканія. Витрувій

говоритъ еще о семъ родѣ живописи въ пятой главѣ седмой книги.

Свидасъ говоритъ, что θυεῖν по Гречески значитъ жертву приносить, отъ чего и жертвенникъ называется θυμελη, а откуда и Thymelici наименованы тѣ, кои плясали или пѣли въ Оркестрѣ. Поллуксъ, древнѣйшій писатель нежели Свидасъ, который писалъ во время, когда Θеатры были еще въ цѣлости, свидѣтельствуетъ, что онъ не знаетъ точно, которая часть Θеатра называлась θυμελη, и сумнѣвается, была ли оная дѣйствительно жертвенникъ или только нѣкоторой родъ амвона или каѳедры. Барбаро по видимому почелъ оное за Pulpitum когда онъ его отличилъ отъ мѣста Представленія (proscenium), слѣдуя тому, что сказано въ шестой главѣ, т. е. что линея проходящая чрезъ средоточіе круга, который дѣлаетъ описаніе и раздѣленіе частей Θеатра, отдѣляетъ Оркестръ отъ Амвона мѣста Представленія; ибо сей амвонъ который есть жертвенникъ или θυμελη о которомъ говоритъ Поллуксъ, есть родъ амвона отличнаго и отдѣленнаго отъ того, которое иначе называютъ Logeion или Proscenium. Но Витрувій говоритъ гораздо справедливѣе и вразумительнѣе, т. е. есть ли сіе въ самой вещи такъ, поставивъ вмѣсто Возвышенія или амвона мѣста Представленія (proscenium) амвонъ, который находится по срединѣ Оркестра, отдаленнаго отъ мѣста Представленія, какъ полагаетъ Поллуксъ».

«Греческій Логіонъ (Λογεῖον), ни что иное есть, какъ Pulpitum или Proscenium Латинское, а нами просто Θеатромъ называемый, и вдвое выше Пульпита (Pulpitum) Латинскаго, по той причинѣ, что въ Греческихъ Θеатрахъ не сидѣли зрители въ Оркестрѣ, но они всѣ находились на лавкахъ, откуда ни что не препятствовало имъ смотрѣть на мѣсто Представленія или Логіонъ по причинѣ его высоты, какъ бы сіе случилося съ нѣкоторыми изъ зрителей въ Римскихъ Θеатрахъ, т. е. съ тѣми, которые сидѣли къ низу Оркестра, и которые не могли бы видѣть дѣйствій на амвонѣ (pulpitum), есть ли бы онъ былъ много возвышенъ».

«Портики позади Θеатровъ», говоритъ Витрувій въ главѣ IX „О Портикахъ и Гульбищахъ позади Θеатровъ строющихся", «должно строить для того, чтобы народъ, ежели нечаянно пойдетъ дождь во время Представленія, могъ въ оные укрыться при выходѣ изъ Θеатра. Такъ же и тѣмъ мѣстамъ, куда должно удаляться танцующимъ балеты, должно быть довольно пространнымъ, какъ сіе можно видѣть въ Портикѣ Помпеевомъ, въ Евменовомъ что въ Аѳинахъ, и въ Вакховомъ храмѣ. Равнымъ образомъ надлежитъ имѣть на лѣвой сторонѣ выхода изъ Θеатра, Одеонъ (Odeum), подобное тому, которое Периклъ соорудилъ въ Аѳинахъ съ каменными столбами и покрылъ оный мачтами и раинами со взятыхъ у Персовъ кораблей, который былъ сожженъ во время Миѳрида-



Планъ римскаго театра по Марку Витрувію Полліону.

товой войны, но потомъ Королемъ Аріобарзаномъ паки возобновленъ; или можно также сдѣлать Одеонъ подобной ставкѣ верховнаго военоначальника построенной въ Смирнѣ; или на подобіе Портика находящагося по обѣимъ сторонамъ Ѳеатра на ристалищѣ въ Траллахъ построеннаго; или по примѣру Портиковъ въ другихъ городахъ славными и искусными Зодчими построенныхъ.

Портики и Гулбища; кои пристраиваются къ Ѳеатрамъ, должно дѣлать по моему мнѣнію двойныя, и что бы столбы съ внѣшней стороны поставляемые были Дорическіе съ ихъ Архитравами и другими украшеніями, размѣренными по правиламъ сего Чина.

Ширина Портиковъ должна быть такая, чтобы отъ вонной стороны внѣшнихъ столбовъ до среднихъ, а отъ среднихъ до самой стѣны замыкающей Гулбища, и кои заключаются въ сихъ Портикахъ, разстояніе было равное вышинѣ внѣшнихъ столбовъ. Средніе столбы, кои должно дѣлать Чина Іоническаго или Коринѳскаго, должны быть выше пятою долею противъ внѣшнихъ.

Столбы сіи должно дѣлать по другимъ размѣрамъ, нежели каковые для строенія Храмовъ; ибо сіи должны имѣть болѣе величественности, а столбы Портиковъ болѣе нѣжности: и для сего то, ежели желаніе есть соорудить столбы по Дорическому Чину, должно раздѣлить всю ихъ вышину, включая тутъ и капитель, на пятнадцать частей, изъ коихъ одна составитъ модуль всего Чина; изъ оныхъ два модуля дать толщинѣ столба, междустолбію пять съ половиною, и четырнадцать столбу безъ Капители. Вышина Капители будетъ въ одинъ модуль, а ширина въ два и шестую долю: прочіе же размѣры должны быть точно такіе, какіе предписаны были для Храмовъ въ четвертой книгѣ. Естьли же похотятъ сдѣлать ихъ іоническаго Чина, то должно раздѣлить стрѣлу

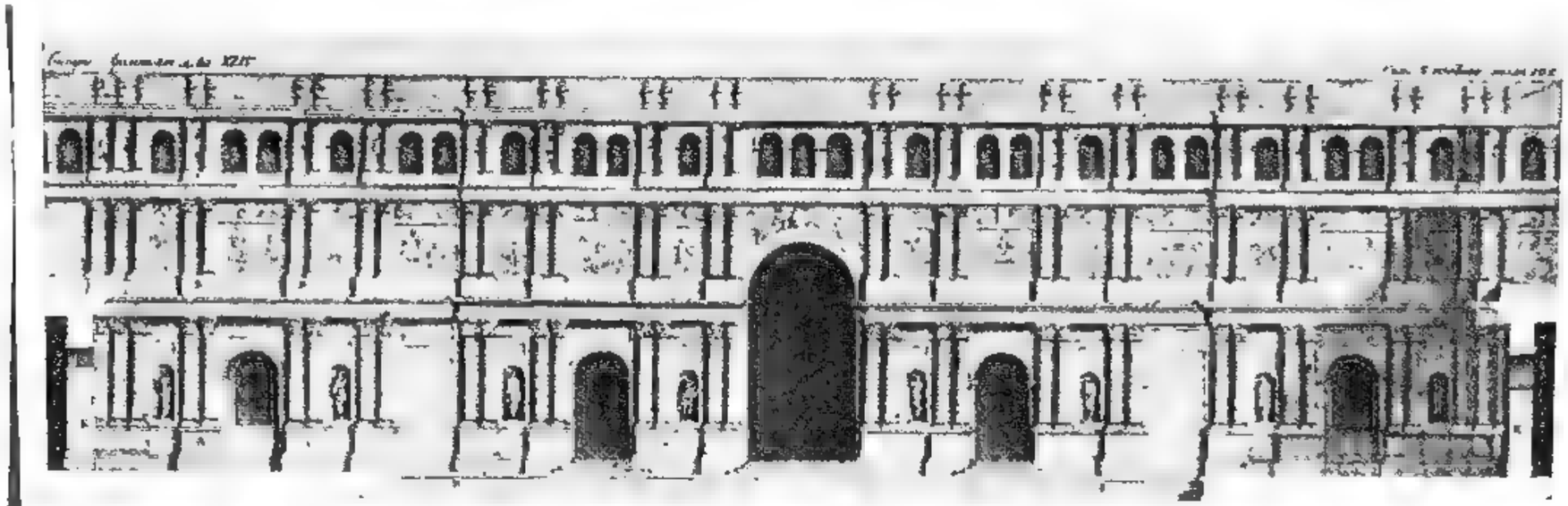
или вышину столба, безъ капители и подножія его, на восемь съ половиною частей, изъ оныхъ часть одну дать толщинѣ столба, а одну половину основанію съ его плитою; размѣры же Капители должны быть такіе, какіе показаны въ третіей книгѣ. Коринѳскій столбъ будетъ имѣть стрѣлу и основаніе подобныя Іоническому; капитель же будетъ сдѣлана такъ, какъ она описана въ четвертой книгѣ. Подстолбія или Піедесталы имѣть будутъ такъ же неровные выпуски, на подобіе скамеекъ или стульевъ.

Открытыя мѣста, заключающіяся въ Портикахъ надлежитъ украсить зеленѣющимся шпалерникомъ, поелику прогуливанія бываемыя въ сихъ мѣстахъ способствуютъ много здравію; ибо зеленость придаетъ яркость предметамъ ударяющимъ въ глаза, утончаетъ воздухъ, и колебаніе разтворяетъ отдушины въ тѣлѣ, и чрезъ то разсѣваются вредныя влажности около глазъ находящіяся». Въ примѣчаніяхъ къ главѣ IX Витрувія Перро даетъ такое объясненіе Портика Помпеева. «Въ планѣ остатковъ древняго Рима находится чертежъ Помпеева Ѳеатра, представляющій часть изъ всѣхъ оныхъ остатковъ цѣлѣе сохранившуюся: но то, что осталось отъ Портика позади Ѳеатра находящагося, не имѣетъ ни малаго сходства съ тѣмъ, которой Витрувій здѣсь описываетъ; ибо нѣтъ ни гулбищъ, деревьями усаженныхъ, ни шпалерниковъ, которые онъ полагаетъ въ сре-

динѢ двойного Портика; но видны только Портики одни въ другихъ заключающіеся съ ложами».

Перро даетъ такое толкованіе слову Одеонъ. «Я принужденъ былъ удержать сіе Греческое слово», говоритъ Перро, «для того, что не можно онаго инако изъяснить какъ токмо чрезъ пространное описаніе многими словами; да и сіе было бы весма трудно, потому что ни переводчики, ни самые грамматики не согласуются между собою, къ чему служилъ сей родъ Зданія. Свидасъ утверждаетъ, что сіе мѢсто опредѢлено было для музыкальныхъ опытовъ, кои должно было играть или пѢть въ Θеатрѣ, основываясь на производствѢ взятомъ отъ слова Ὠδη, которое на Греческомъ языкѢ значитъ пѢснь. Аристофанъ же совсѢмъ другого мнѢнія и думаетъ, что Odeum служило къ повторенію стиховъ. Плутархъ въ описаніи жизни Перикла, говоритъ, что оно дѢлано было для тѢхъ, кои слушали музыкантовъ состязавшихся о награжденіи; но описаніе, которое онъ ему дѢлаетъ, заставляетъ думать, что Odeum былъ родъ Θеатра, ибо онъ говоритъ, что въ ономъ находились лавки для сидѢнія и вокругъ столбы; а по сему и можно бы заключить, что оное было родъ небольшаго Θеатра, поелику онъ говоритъ, что сей Θеатръ былъ островерхой».

«Плутархъ даетъ понятіе о образѢ перекрытія Одеона двумя употребленіями: первое взято съ царскаго шатра или ставки для означенія, что сей ша-



Порталъ римскаю театра по Марку Витрувію Полліону.

теръ былъ высокъ и островерхъ противъ обыкновенныхъ палатокъ Древнихъ, которыя были мало возвышены, какъ можно сіе видѣть на фронтонахъ, или щипцахъ, кои дѣлали видъ и возвышеніе кровель: другое уподобленіе взято съ головы Перикла, построившаго въ Аѳинахъ Одеіонъ, ибо голова сего мужа столь была островерха, что стихотворцы его времени насмѣхались надъ нимъ, называли его въ своихъ комедіяхъ Jupiter Schinocephalos, т. е. Юпитеромъ имѣющимъ голову остроконечную на подобіе зубочистки, каковую Древніе выдѣлывали изъ такъ называемаго мастичнаго дерева. По сей то причинѣ Комическій оный стихотворецъ Кратинусъ говорилъ, издѣваясь надъ Перикломъ построившимъ Одіеонъ въ Афинахъ, что онъ велѣлъ взять образецъ съ своей головы».

«Я думаю, что Портики и Гульбища», говоритъ Перро, «кои должны были построены быть подлѣ Ѳеатра не иные суть, какъ тѣ, о коихъ теперь говорено было, и кои должны находиться позади или съ боку Ѳеатра; ибо Витрувій, говоря о портикѣ Помпеевомъ, приводитъ оный какъ образецъ строенныхъ Портиковъ позади Ѳеатровъ. Но извѣстно, что Портикъ Помпеевъ не составлялъ часть Ѳеатра, а примыкался токмо къ оному, такъ какъ и Балдовъ къ его Ѳеатру, или какъ Октавіинъ къ Маркеллову Ѳеатру; ибо всѣ Ѳеатры не имѣли придѣланныхъ къ себѣ Портиковъ, и Портикъ, который обходилъ полукругъ Ѳеатра, продолжался и съ лица онаго,

которое было прямое, и пазади Θеатра, какъ сіе можно видѣть въ изображеніи: однако сей Портикъ, хотя и находился позади Θеатра, не былъ точно тотъ, о которомъ говоритъ въ сей главѣ Витрувій. Портикъ былъ не что иное, какъ двойной рядъ столбовъ со стѣною внутри, которые заключали въ себѣ весма пространную площадь, усаженную по прямой линеѣ деревьями. Серліо оставилъ намъ изображеніе нѣкого зданія, которое называетъ онъ Помпеевымъ Портикомъ: но сей его Портикъ весьма различествуетъ отъ того, который находится въ планѣ древняго Рима; такъ что и тотъ и другой ясно показываютъ, что всѣ Портики, которые примыкались къ Θеатрамъ позади ихъ, не имѣли въ себѣ гулбищъ деревьями усаженныхъ. Помпеевъ же сей Портикъ заключаетъ длинную и узкую площадь, на которой видны лѣсницы для всходу во второй Портикъ, который находился на нижнемъ».

Прибавимъ къ сообщаемымъ Витрувіемъ подробнымъ свѣдѣніямъ о театрахъ, что до Кратина театры и амфитеатры въ Греціи были лишь деревянными. Но послѣ того какъ одинъ театръ загорѣлся и, обрушившись, похоронилъ въ своихъ развалинахъ много жителей — театры стали воздвигать изъ камня, и что разница (на 5 футовъ) въ поднятіи авансцены надъ орхестрой у грековъ и римлянъ проистекла изъ употребленія римлянами конистръ, въ достаточной степени уже возвышавшей актера.

Представляется также необходимымъ пополнить данныя Витрувія — указаніями и изслѣдованіями другихъ ученыхъ о декораціяхъ тѣмъ болѣе, что Витрувій говоритъ о нихъ, хотя и подробно, но не вполнѣ ясно.

Для представленій драматическихъ сюжетовъ декораціи древнихъ театровъ изображали большія постройки, украшенныя колоннами и статуями и уснащенныя богатой архитектурной отдѣлкой.

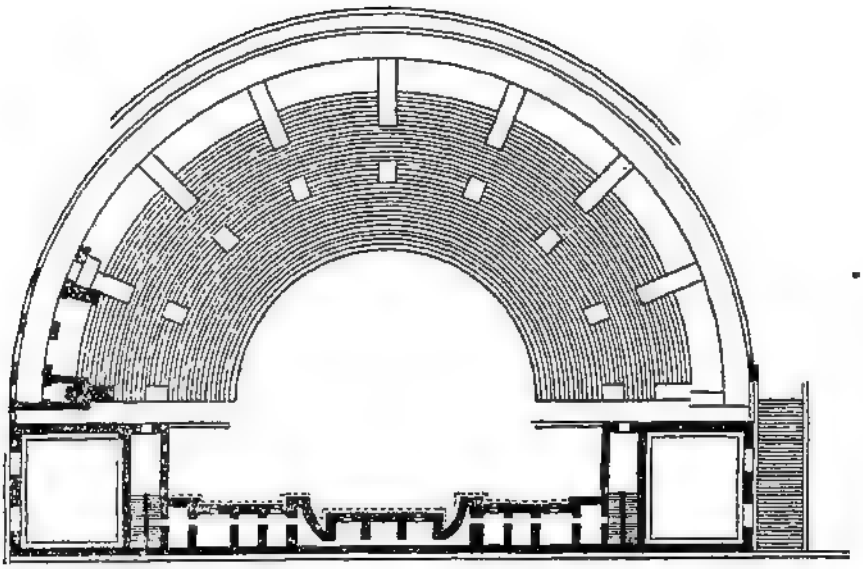
Для комедій устраивали по большей части видъ площади города, окруженной частными домами, почти лишенными украшеній.

Для сатирическихъ представленій—считалась наиболѣе подходящей декорація, изображавшая поляну или нѣсколько деревенскихъ домиковъ, выглядывавшихъ изъ-за деревьевъ и скалъ.

Въ комическихъ сценахъ въ глубинѣ находились наиболѣе значительныя зданія, по бокамъ менѣе высокія, на лѣво чаще всего устанавливалась декорація, изображавшая гостиницу.

Въ сатирическихъ пьесахъ хижина ставилась всегда по серединѣ, вокругъ нея — декораціи, изображавшія пейзажъ.

Очень затруднительно теперь опредѣлить: какъ, собственно, были написаны эти декораціи; была ли въ этихъ изображеніяхъ перспектива условной, и если — да, то помощью чего достигаема была тогда иллюзія?



Планъ римскаго театра въ Оранжѣ по A. Caristie.

Очень вѣроятно, что декораціи эти писали на деревянныхъ щитахъ, т. е. просто по дереву, иначе онѣ, быть можетъ, не исчезли бы всѣ безъ исключенія. Что касается перспективы то, — какъ увѣряетъ Perrault, изучившій лучше всѣхъ эту отрасль древняго театральнаго средства (декораціи), — ея тамъ не было.

Однако Витрувій, также разработавшій этотъ вопросъ, достаточно детально (по театрамъ грековъ), говоритъ, что во времена Эсхила живописецъ Агаѳархъ устроилъ сцену и что онъ оставилъ о ней сочиненіе, которымъ позже пользовались философы Демократъ и Анаксагоръ при составленіи своего описанія перспективнаго изображенія строеній въ сценической живописи.

«Апатурій, ссылаясь на Витрувія», говоритъ Donnet, «написалъ въ театрѣ города Tralles въ Лидіи, сцену, на которой изобразилъ колонны, статуи и кентавровъ, которые поддерживали архитравъ, крыши и башни. За всѣмъ этимъ богатымъ стаффажемъ онъ изобразилъ второй рядъ домовъ, видныхъ лишь на половину и нѣкоторыя детали построекъ». Очевидно, безъ примѣненія правилъ перспективы Апатурію не удалось бы изобразить всего этого нагроможденія. «Между тѣмъ видъ этой сцены», говоритъ Donnet, «былъ великолѣпенъ, ибо живописецъ выдержалъ гармонію тоновъ и силу тѣней, а архитектура имѣла весь необходимый рельефъ».

Для перемѣны декорацій, конечно, не было достаточно лишь однихъ инструментовъ. Авторы, спеціально описывающіе ихъ, впрочемъ, придерживаются различнаго мнѣнія. Но можно утвердительно сказать, что, конечно, не одинъ и тотъ же механизмъ употребляемъ былъ въ различныхъ театрахъ.

Въ самомъ дѣлѣ, Servius говоритъ намъ, что эти перемѣны основаны были на передвиженіи декорацій системою веревокъ, лишь помощью которыхъ въ продолженіи всего одной минуты можно было перемѣнить всю сцену; прибѣгали къ помощи того же средства, которымъ и въ Европейскихъ театрахъ мѣняютъ декораціи т. е. къ châssis, которые натягивались съ каждой стороны.

Однако перемѣна декорацій, повидимому, не производилась съ достаточной точностью, ибо Витрувій прибавляетъ, что каждый разъ при перемѣнѣ ихъ все-таки поднимали занавѣсъ.

Бока сцены, къ которымъ былъ прикрѣпленъ занавѣсъ не были особенно крѣпкой архитектуры; занавѣсъ дѣлался не изъ одного куска холста а изъ 6—8 отдѣльныхъ полосъ.

Чтобы образовать декорацію, также надо было сложить рядомъ не менѣе 8—10 досокъ, а такъ какъ каждая изъ этихъ десяти досокъ должна была перемѣниться три раза, то ихъ устанавливали такимъ образомъ, чтобы могли быть повернуты свободно лишь стойки, а такъ какъ при этомъ поворачивались и грани треугольника (въ планѣ), то слѣдовательно поворачивались и его всѣ три стороны. Декораціи эти, соединенныя по три вмѣстѣ (въ видѣ трехъугольныхъ призмъ, вертикально поставленныхъ) и поворачиваемыя на столбахъ (стойкахъ) устанавливались обыкновенно между трехъ дверей сцены.

Арьеръ-сцена (postscenium) служила для переодѣванія, для запасныхъ помѣщеній, здѣсь же находились машины, значительно отличавшіяся, конечно отъ нашихъ, но которыми древніе театры удовлетворялись вполнѣ.

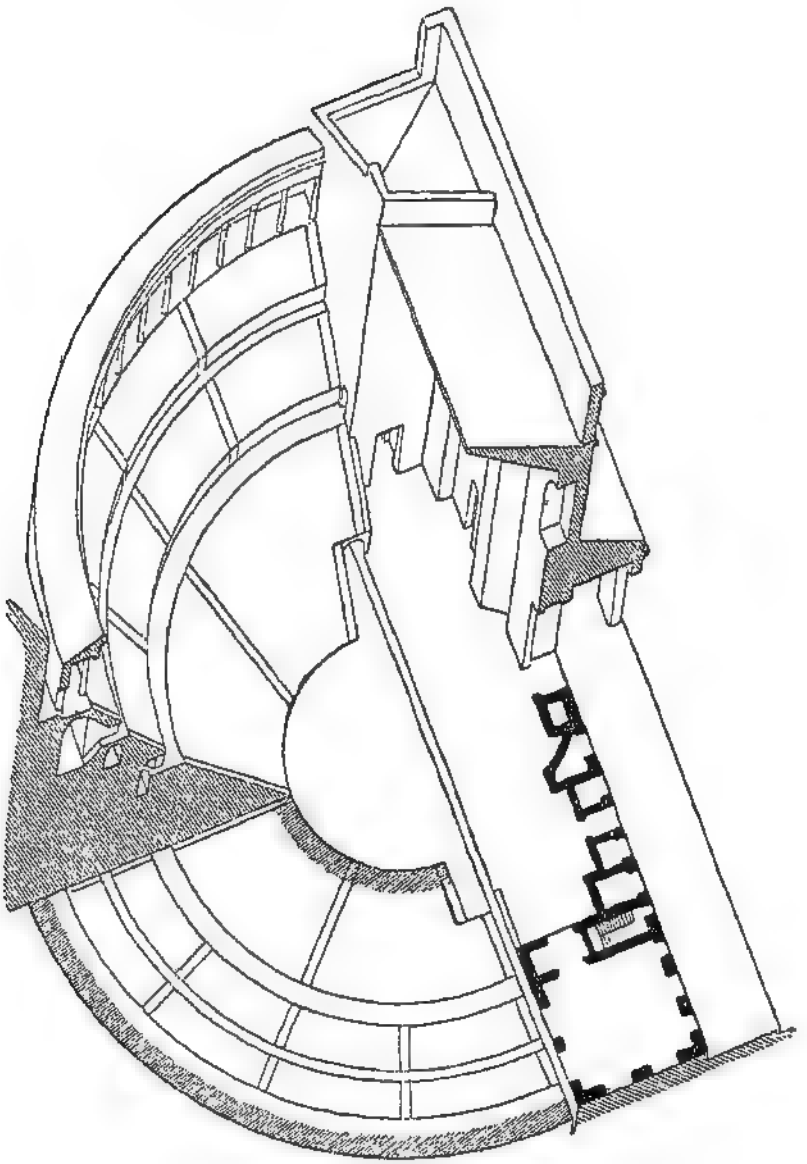
Объ этихъ машинахъ скажемъ также подробнѣе.

Было нѣсколько типовъ такихъ машинъ: однѣ, поставленныя у главныхъ входовъ, служили для ими-

тированія шума моря, иныя (помѣщавшіяся подъ театромъ) служили для демонстрированія появленія боговъ, спускающихся съ небесъ, и появляющихся на призывъ поэтовъ; эти машины были наиболѣе необходимы и употребительны, такъ какъ появленіе боговъ было троякаго рода: — иногда боги опускались сверху на сцену, иногда божества только переходили сцену отъ края до края ея, иногда они подымались вверхъ; соотвѣтственно этому и машины были устроены различно.

Декораціи подъ открытымъ небомъ — при солнечномъ освѣщеніи, если и были написаны безъ соблюденія всѣхъ правилъ линейной перспективы (хотя Витрувій настаиваетъ на томъ, что они несомнѣнно дѣлали въ декораціяхъ перспективу), то онѣ, однако, столь выгодно сливались съ окружающей ихъ обстановкою и были такъ хороши въ смыслѣ воздушной перспективы, что несомнѣнно онѣ были лучше нашихъ полотенъ, освѣщенныхъ искусственнымъ свѣтомъ рампы.

Разстояніе, отдѣлявшее театръ древнихъ отъ зрителей, не позволяло имъ ни видѣть хорошо черты лица актеровъ, ни слышать голосъ поэтовъ. Послѣдніе употребляли поэтому, для усиленія голоса, προσωπων; для большей выпуклости и четкости изображеній и первые актеры, — товарищи Ѳесписа, — украшали свои лица, подчеркивая то или иное необходимое выраженіе лица, потомъ введены были



Театръ въ Оранжѣ (по Шуази).

маски, сдѣланныя изъ листьевъ Arctium Luppa. Эта первая идея, авторъ которой такъ и остался неизвѣстнымъ Аристотелю (Поэтика, V глава), при-

писывается Аѳинеемъ и Свидой поэту Хойрилу современнику Ѳесписа.

Горацій честь этого нововведенія приписываетъ Эсхилу.

Для эхо въ стѣны вдѣлывались вазы-резонаторы, называвшіяся ἠχεῖα, о которыхъ мы говорили (со словъ Витрувія) ранѣе.

Но любопытно, что по мнѣнію Donnet, Витрувій показываетъ эти вазы невѣрнаго рисунка: Donnet предполагаетъ ихъ въ видѣ колокола. Однако, найденные вазы по формѣ скорѣе приближаются къ типу Витрувіева кувшина.

Вазы размѣщались въ порядкѣ и по величинѣ такимъ образомъ, чтобы всѣ въ звучности униссона участвовали.

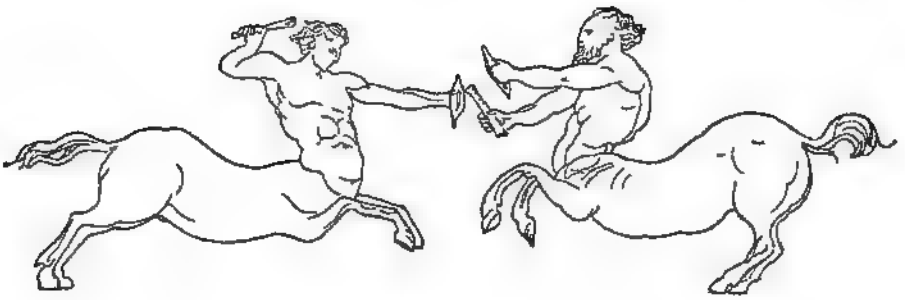
Въ заключеніе для показанія примѣра того, что говорится объ архитектонографіи античныхъ театровъ въ такихъ исторіяхъ искусствъ, какъ сочиненіе Вермана, приведемъ мнѣніе этого нѣмецкаго ученаго.

«Послѣ изслѣдованій Дёрпфельда и Рейша понятіе о греческомъ театрѣ кореннымъ образомъ измѣнилось: возвышенные подмостки — принадлежность римскихъ театровъ, а въ греческихъ театрахъ, актеры, какъ и хоръ, выступали на кругломъ «мѣстѣ для пляски» (orchestra) въ центрѣ котораго и стоялъ жертвенникъ (Thymele). Орхестру съ трехъ сторонъ окружали мѣста для зрителей, а на четвертой сторонѣ, противъ мѣстъ для зрителей, находилась Skene,

изъ которой и появлялись на плоскую арену актеры. Скена передъ которой вскорѣ появилась деревянная подвижная перегородка — проскеніонъ, для навѣшиванія на нее писанныхъ красками декорацій, постепенно развивалась въ обширное сооруженіе съ полуколоннами, имѣвшее съ обѣихъ сторонъ по выступавшему впередъ флигелю „paraskenion“».

Такъ, постепенно, изъ орхестры образовался античный театръ.

Съ увеличеніемъ потребности въ театрѣ и богатства государства, великолѣпіе его стало почти равнымъ великолѣпію храмовъ. И сцена, зарожденная въ тѣни деревьевъ, стала предметомъ разработки лучшихъ и опытныхъ зодчихъ.



III

ГРЕЧЕСКІЕ ТЕАТРЫ.

Обыкновенно въ общихъ «Исторіяхъ искусствъ» отводится чрезвычайно мало мѣста изслѣдованію архитектуры античныхъ театровъ. Въ концѣ отдѣловъ, одна-двѣ главы — вотъ самое большое, что можно отыскать въ трудахъ даже наиболѣе точныхъ и пространныхъ.

Еще менѣе разработана исторія театровъ средневѣковья и очень рѣдко упоминается о театрахъ временъ Ренессанса, когда извѣстныя уже, въ то время, театральныя представленія, несомнѣнно должны были вызывать и сооруженіе соотвѣтственныхъ имъ помѣщеній.

Начала театра у грековъ и нельзя вполнѣ ясно опредѣлить и датировать на строго научной почвѣ.

Обычно, приводятъ — въ качествѣ возможнаго исходнаго начала драмы — состязанія въ пѣніи дифирамбовъ, по поводу празднованій въ честь Діониса. Быть можетъ, дѣйствительно, полнота страстей, про-

рывавшихся наружу въ эти моменты съ особою интенсивностью способна была стать источникомъ драматической игры.

Аристотель, первый занялся изученіемъ сцены въ своемъ сочиненіи о празднествахъ на діонисіяхъ «о дидаскаліяхъ и побѣдахъ».

Не менѣе богата свѣдѣніями и его «Поэтика»; ученики Аристотеля продолжали его изслѣдованія; александрійскіе и пергамскіе ученые внесли много новаго въ эту науку, но, къ сожалѣнію, большая часть ихъ книгъ пропала безслѣдно.

Какъ ученые изслѣдователи театра извѣстны еще Поллуксъ и Лукіанъ, описателемъ театровъ былъ и Маркъ Теренцій Варронъ Реатинскій. Важны ученія Витрувія, особенно книга VII (русскаго перевода — V, гл. VI, VII, VIII, IX), и одиннадцатая книга Квинтиліана.

Но кромѣ сочиненія Витрувія, изъ книгъ объ архитектурѣ древняго театра не сохранилось почти ничего, и сочиненіе этого автора должно быть намъ особенно цѣнно. Поэтому въ главѣ «архитектонографія античныхъ театровъ» и даны подробныя выписки изъ V-ой книги сочиненія Витрувія. Сожалѣть нужно лишь о томъ, что Витрувій писалъ для римскихъ архитекторовъ-практиковъ и останавливался, главнымъ образомъ, на описаніи тѣхъ частей конструкціи театра, которыя, казалось ему, будутъ особенно важны для этихъ спеціалистовъ.

Аѳины. *Руины театра Діониса.*

Безъ этого литературнаго источника не понятны были-бы, однако, всѣ дошедшія до насъ въ видѣ развалинъ театральныя зданія. Мы опредѣлили бы мѣста для зрителей, но не уяснили бы себѣ расположеніе сцены.

Предметъ древнѣйшихъ сценическихъ игръ составляли вымышленные или дѣйствительные случаи. По содержанію эти игры распадались на нѣсколько видовъ, они не были ежедневными, но составляли часть общественнаго празднества, устраиваемаго съ

3

религіозной цѣлью, въ честь божества, по поводу тріумфовъ и т. п.

Самое большое значеніе имѣло, именно, это общественное значеніе праздниковъ, когда громадная толпа зрителей, какъ одинъ человѣкъ, смотрѣла съ неослабѣвающимъ вниманіемъ на игру, на открытомъ воздухѣ, при свѣтѣ солнечныхъ лучей.

Сценическія игры даваемы были въ трехъ изъ четырехъ праздниковъ въ честь бога Діониса.

Но праздникъ Діонисій у различныхъ слоевъ населенія принималъ разныя формы. Деревенскіе жители преимущественно предавались оргіастическимъ развлеченіямъ, въ то время какъ горожане для прославленія бога находили жизнерадостныя формы, соотвѣтствовавшія болѣе ихъ характеру и подходившія подъ «облагороженный» характеръ искусства. Благодаря этому діонисіи были деревенскія и городскія.

Изъ мужицкихъ оргій развилась такъ называемая у нѣмецкихъ ученыхъ (Hammitsch, Moritz) Fliakenposse, которая не давала никакого повода къ монументальному развитію сцены или театра.

Примитивная низкая сцена лишь постольку интересна для насъ, поскольку она представляетъ формы родственныя тѣмъ, позже совершенно самостоятельно зародившимся на Апеннинахъ у аборигеновъ этого полуострова — Ателланов, формамъ сцены, изъ которыхъ, однако, впослѣдствіи, подъ вліяніемъ грече-

Аѳины. *Театръ Діониса.*

скихъ усовершенствованій выработался вполнѣ монументальный типъ театра римлянъ.

Городскія Діонисіи создали тѣмъ временемъ классическую драму и, въ зависимости отъ нея съ теченіемъ вѣковъ — образовали греческую сцену.

Игры обыкновенно происходили въ Ленеѣ, въ мѣсяцѣ Гамеліонѣ (январь) въ великія или городскія Діонисіи въ мѣсяцѣ Элафеболіонѣ (мартъ) и въ малыя или сельскія Діонисіи въ мѣсяцѣ Посейдэонѣ (декабрь).

Первые два были государственными праздниками; малыя Діонисіи справлялись округами, и только въ Пиреѣ государство принимало участіе въ праздникѣ, ибо онъ считался принадлежащимъ городу. Великія Діонисіи начались позже, въ 472 году, о малыхъ — извѣстно немного.

Всѣ сценическія игры, кромѣ Малыхъ Діонисій, съ 472 года въ своемъ порядкѣ распредѣлились на 2 части: на лирическую и драматическую; первая продолжалась 3 дня; въ концѣ, послѣ комическихъ сценъ давали уже трагическія.

Театръ Діониса, бывшій первымъ опытомъ устройства постояннаго театра, дошелъ до насъ измѣненнымъ различными перестройками: его древнѣйшія части восходятъ, повидимому, еще къ шестому столѣтію до Р. Х. Существующіе нынѣ остатки относятся къ эпохѣ Антониновъ и, какъ Пропилеи въ Элевзисѣ, возведенныя въ то-же время, предста-

Аѳины. Жертвенникъ (?) театра Діониса.

вляютъ подражаніе Аѳинскимъ Пропилеямъ, такъ и здѣсь, слѣдуя археологическимъ вкусамъ эпохи были воспроизведены примитивныя формы и если мы не имѣемъ самаго оригинала сцены, то навѣрное обладаемъ ея копіею.

«Въ дни гражданскихъ празднествъ, вѣроятно, ограничивались лишь заднею колоннадою, какъ архитектурной декораціей, во время-же драматическихъ представленій позади трибуны ставили еще дополни-

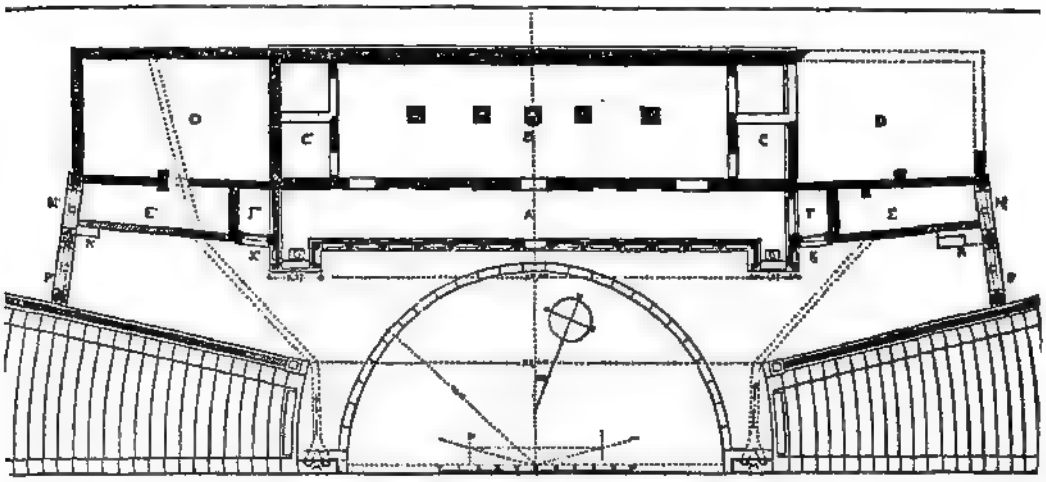
тельную перегородку, на которую и наносились живописныя декораціи».

Въ наиболѣе отдаленныя времена греческія Діонисіи мѣстомъ своего дѣйства имѣли круглыя, находившіяся обыкновенно вблизи храмовъ, площадки, усыпанныя золотистымъ пескомъ. Въ срединѣ такой танцовальной площадки на возвышеніи стоялъ алтарь (?) (по Тиршу — пьедесталъ для флейтиста), зрители сообщались съ хоромъ и соединялись въ одну процессію съ лицами дѣйствующими.

Сначала возникаетъ орхестра, въ слѣдующее столѣтіи развитіе драмы вызываетъ одновременно и развитіе зданія. Драма, усиленная произведеніями Эсхила, Софокла и Эврипида, отъ слабыхъ попытокъ дошедшая до могущественныхъ законченныхъ произведеній, вызываетъ и прогрессъ въ строительствѣ театровъ.

«Далѣе начинаютъ воздвигать деревянные подмостки для облегченія лучшаго созерцанія дѣйства, первые — вблизи рынковъ. Свидасъ устраиваетъ трибуны и конструкція ихъ переносится въ Азію и Африку. Въ теченіе этого періода зарождается и сцена, а въ 536 году Θесписъ, первый, выпускаетъ актера и такимъ образомъ устанавливаетъ театральное дѣйство».

Греки придавали смыслу слова театръ значительно большее значеніе нежели то, которое придаемъ ему мы, такъ какъ они подразумѣвали подъ



Эпидаврѣ. *Планѣ сцены театра (въ современномъ состояніи).*

этимъ именемъ не только собственно театральныя помѣщенія, но и всѣ соприкасавшіяся съ ними залы и пристройки.

«Театръ грековъ былъ обширнымъ и великолѣпнымъ сооруженіемъ, сопровождаемымъ разными портиками и окруженный аллеями деревьевъ. Онъ состоялъ изъ двухъ полуциркульныхъ круговъ и четыреугольника — по длинѣ равнаго діаметру большого круга. Амфитеатръ по высотѣ дѣлился на три части; въ верхнемъ дѣленіи (уже во времена эллинизма) подъ сѣнью аркады помѣщались женщины, откуда онѣ любовались видомъ на зрѣлище».

Радіально шли ступени, служившія для перехода съ одной градины на другую. Входныхъ дверей въ театрѣ (трехъэтажномъ) было очень много (до 39), эти входы распредѣлялись всегда очень логично. Въ

первомъ этажѣ было чаще всего семь дверей для входа и столько же лѣстницъ во второй этажъ.

Но театры Таормины, Сиракузъ и Катаніи не имѣли такого количества, послѣдовательно идущихъ лѣстницъ.

Подъ градинами шли переходы къ орхестрѣ и лѣстницы.

«Хотя этажи градинъ были не раздѣлены — греки сами соблюдали полный порядокъ въ мѣстахъ. Раздѣленіе публики въ театрахъ произошло лишь въ 568 году при Титѣ Ливіи(?). Тогда же и орхестра занята была впервые весталками».

(При консулахъ Metella и Q. Martius законъ Roscia предоставилъ первые четырнадцать рядовъ т. е. двѣ нижнихъ градины мужчинамъ, и лишь при Августѣ женщины были выдѣлены въ третій этажъ).

«Одеонъ въ Аѳинахъ былъ покрытъ покрываломъ, сдѣланнымъ изъ ковровъ, взятыхъ въ бояхъ съ Ксерксомъ въ Саламинѣ. Даже театръ Діониса покрывали полотномъ, что доказывается остатками мѣстъ для шестовъ».

Во всѣхъ греческихъ театрахъ надо дѣлать различіе между орхестрою вообще, т. е. — ровнымъ пространствомъ между сценой и зрительными мѣстами, и собственно орхестрой лежащей внутри этого пространства, которая получила свое названіе отъ танцевъ хора и которая называется иногда — конистра.

Въ качествѣ пояснительнаго примѣра къ описанію греческихъ театровъ, разсмотримъ подробнѣе аѳинскій тѣатръ Діониса.

Этотъ театръ, названный именемъ находившагося по сосѣдству храма, былъ одинъ изъ лучшихъ.

«Построилъ его Ѳилонъ, архитекторъ временъ владычества Перикла; онъ начатъ былъ въ 70 олимпіаду (500 до Р. Х.), строился сто лѣтъ и въ 112 олимпіаду открытъ Ликургомъ»; изъ изслѣдованій его важны: проф. Strack'a и Doerpfeld'a; «Аріобарзанъ, царь Каппадокскій(?), возстановившій этотъ театръ и императоръ Адріанъ, ремонтировавшій его, не измѣнили первоначальнаго замысла Ѳилона. И театръ Діониса сталъ типомъ для всѣхъ позднѣйшихъ театровъ. Театръ этотъ назывался Εκαπομπεδου (?), надъ третьимъ рядомъ его театрона возвышался портикъ, въ серединѣ орхестры былъ логейонъ и стояла тимеле, сюда приходили во время антрактовъ мимы. У подножія

логейона, въ орхестрѣ — hyposcenion, — пространство образованное колоннадою, за которою находились музыканты.

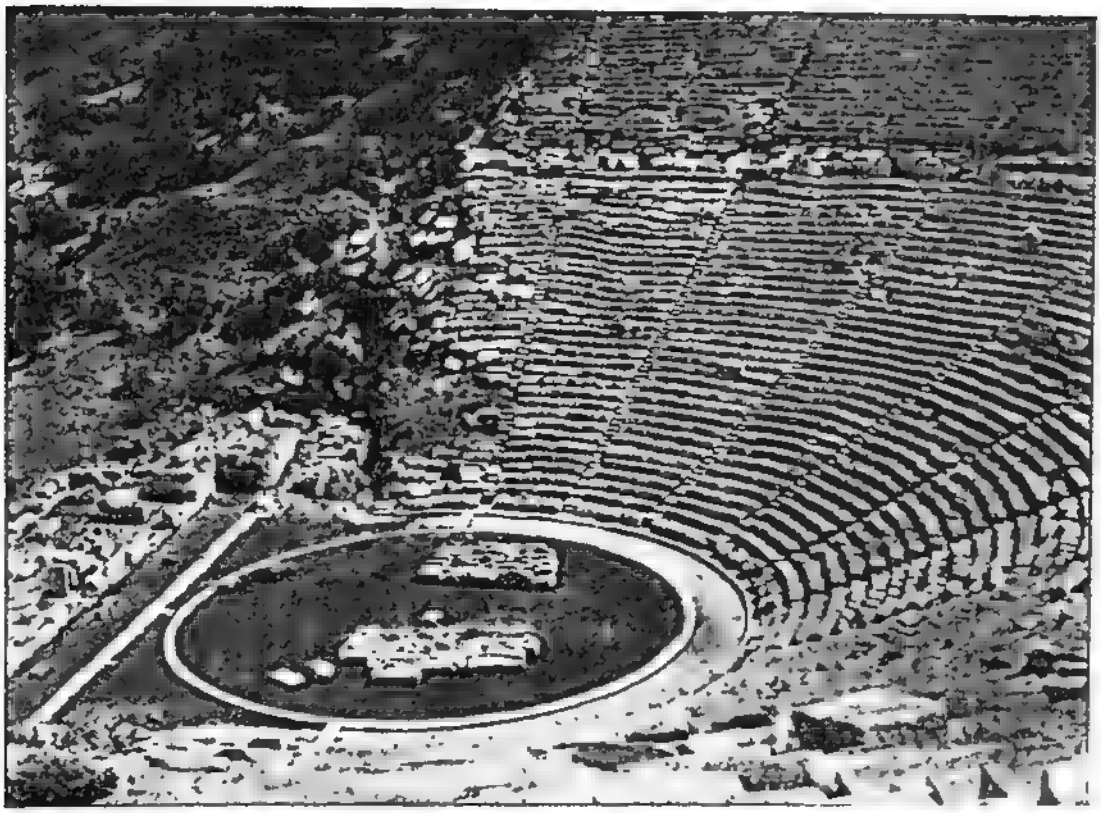
Однако не всѣ авторы соглашаются въ этомъ дѣленіи театра Діониса на четыре части: конистру, орхестру, логейонъ и гипосценіонъ.

Сцена театра Діониса была богато украшена; кромѣ машинъ здѣсь видны были théologeon, служившій для введенія на сцену — въ качествѣ лицъ дѣйствующихъ — боговъ, которыхъ, какъ извѣстно, поэтыочень часто призывали себѣ на помощь для ускоренія развязки драмы или для подтвержденія подлинности интриги, казалось, уже слишкомъ запутывавшейся.

Наружная облицовка театра была изъ мрамора; фасадъ театра состоялъ изъ трехъ этажей, включая сюда и верхнюю колоннаду, которая вмѣстѣ съ просценіумомъ была единственною крытою частью театровъ. На случай дождя зрители должны были озаботиться соотвѣтственнымъ одѣяніемъ, а если буря была значительной и спектакль прерывался, — публика скрывалась во внѣшнихъ портикахъ, примыкавшихъ къ фасадамъ театра Діониса.

Первое представленіе въ театрѣ Діониса посвящено было лучшимъ произведеніямъ Трагедіи.

«Театръ Бахуса представляетъ собою такія ужасныя развалины», писалъ еще сто лѣтъ тому назадъ I. Stuart, «что я сомнѣваюсь, смогу ли дать его описаніе, предвидя хорошо всѣ трудности его, и помня



Эпидаврѣ. *Видъ театра.*

еще большія, которыя намъ приходилось преодолѣвать въ нашихъ поискахъ, никогда не обѣщавшихъ полноту изслѣдованія».

«Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ фасадъ сцены служилъ частью укрѣпленій, и даже приходился какъ разъ у единственнаго входа въ крѣпость, то нашимъ работамъ все время мѣшалъ гарнизонъ».

«Турки, владѣющіе крѣпостью, не могли понять, почему мы хотимъ обмѣрить какъ разъ тѣ мѣста, гдѣ, казалось имъ, не было никакихъ видимыхъ

остатковъ театра и отказывались вѣрить, что единственною цѣлью такихъ заботъ и трудовъ нашихъ было нанесеніе на планъ холмистостей земли, похоронившихъ въ себѣ быть можетъ руины театра».

«Дѣло въ томъ, что просценіумъ, логейонъ, оркестра и другія наиболѣе интересныя части театра, были долго покрыты землею и мусоромъ (и на значительную высоту), благодаря чему и сохранился нынѣ театръ и даже остатки болѣе цѣнные, нежели тѣ, что были найдены во многихъ другихъ театрахъ Европы и Азіи — какъ напримѣръ жертвенникъ, кресла I-го ряда и т. п.».

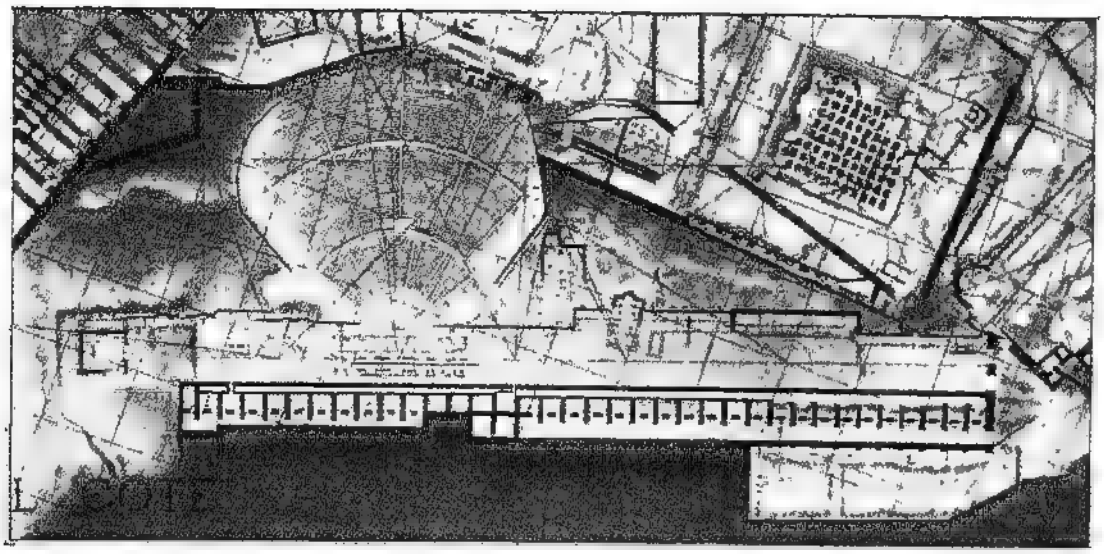
Чудный видъ на амфитеатръ открывается изъ арки въ его фундаментѣ: вдали, на горизонтѣ, заливъ синѣющаго моря, направо — Аргоса холмы. Въ планѣ — сцена сохранилась лучше; видны и двѣ двери (т. н. теперь hospitalia) парасценіума, версура (т. н. bona), precinctionis.

Исторія театра, его постройка?

Мы знаемъ, что трагическій поэтъ Пратинасъ самъ выступалъ здѣсь въ 70-ой олимпіадѣ (418 г. до Р. Х.) и давалъ спектакли въ этомъ, тогда еще деревянномъ, театрѣ.

Фасадъ сцены мы знаемъ такимъ, какимъ его описываетъ Витрувій: богато украшенный колоннами и иными архитектурными атрибутами.

Остатки античныхъ театровъ, опубликованные Serlio (описавшимъ театръ Марцелла, и театры въ Пола



Пергамъ. *„Терраса театра“ (въ современномъ состояніи).*

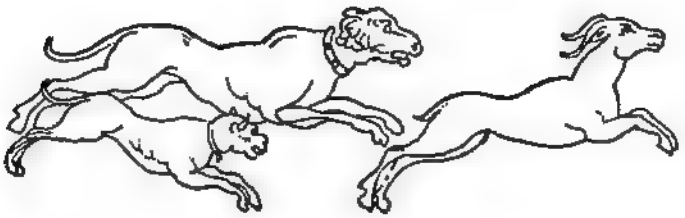
и Ферентино) и Desgodetz (описавшимъ театръ Марцелла), доказываютъ, что всѣ утвержденія Витрувія правильны въ приложеніи и къ этому театру Діониса. Однако, несмотря на то, что всѣ комментаріи сходятся, ни многочисленные изящные рисунки возстановленія (Barbaro, Perrault, Galiani, Newton'a), ни «Памятники театра Бахуса», опубликованные учеными не даютъ намъ вѣрнаго представленія о томъ, что, собственно, представлялъ изъ себя видъ театра: была ли архитектура его пышной и дворцовой или быть можетъ общія формы и массы его напоминали скорѣе сооруженіе демократическое и простое. Нѣкоторыя реконструкціи трактуютъ театръ какъ храмъ, иныя какъ обыкновенный домъ.

«Если мы согласимся съ маркизомъ Галіани, въ томъ, что фронтонъ сцены представлялъ собою архитектуру дворцоваго характера, то мы сейчасъ же убѣдимся въ явной несообразности такого допущенія, вспомнивъ, напримѣръ, о Прометеѣ, который долженъ быть прикованъ не къ аркамъ и колоннамъ, а къ скаламъ, объ Филоктетѣ у таверны или объ Электрѣ, выходящей изъ хижины и, однако, появляющейся среди декоративной пышности дворца».

Но даже если допустить, что въ этихъ случаяхъ вставляли скалы, таверну или хижину — то все таки мы получимъ негармоничное соединеніе обстановокъ. Теорія Стюарта не устарѣла, но теперь просто «примирились» въ наукѣ съ условнымъ смысломъ декораціонныхъ «періактовъ».

А когда-то Stuart полагалъ несомнѣннымъ, что богатая архитектура фронтона сцены должна была закрываться живописными декораціями во время дѣйствія и во всемъ остальномъ соглашался съ положеніемъ Витрувія о трехъ родахъ декорацій — трагическихъ, комическихъ и сатирическихъ.

Но найденный въ домѣ Nicolas Logotheti вакхическій сюжетъ, изображенный на мраморномъ барельефѣ, и украшавшій, конечно, портикъ сцены, является, однако, такою красивою деталью обработки сцены, что становится труднѣе допустить возможность закрыванія такихъ chef d'oeuvre'овъ.



И греческіе и римскіе театры распадались на собственно театры и одеоны. Первые расчитывались на очень большое число зрителей и были вслѣдствіе этого большими непокрытыми зданіями, служившими, главнымъ образомъ, для исполненія драмъ. Пользовались, правда, ими и для народныхъ собраній, для игръ, для травли звѣрей, но это не мѣняло ихъ значенія.

«Одеоны были меньшими строеніями, крытыми, предназначенными для репетицій и не-хоровыхъ исполненій». Предполагать для нихъ исключительно круглую форму, конечно, надо внѣ сомнѣній.

Съ достовѣрностью можно принять за круглые одеоны: въ Спартѣ, построенный около 600 года, который позднѣе затемненъ былъ блескомъ одеона Перикла и другой, построенный въ Римѣ при Адріанѣ; за послѣднее время изучены и иные одеоны.

Самымъ древнимъ греческимъ театромъ, о которомъ мы имѣемъ болѣе или менѣе подробныя свѣдѣнія, особенно полученныя за послѣднее время,

и былъ такой одеонъ, воздвигнутый Периклomъ въ 443 году въ Аѳинахъ; онъ былъ предназначенъ для музыкальныхъ конкурсовъ и, особенно, для состязаній въ игрѣ на флейтѣ — главный инструментъ, на которомъ играли во времена панаѳинейскихъ празднествъ.

Этотъ одеонъ былъ обширнѣйшимъ сооруженіемъ съ безчисленнымъ количествомъ сидѣній и украшенъ колоннами. Онъ былъ покрытъ, вѣроятно, какъ это ни странно для Греціи, шатромъ — если довѣрять словамъ стихотворенія Кратина и Плутарху, который, въ своемъ жизнеописаніи Перикла, упоминаетъ объ этомъ одеонѣ.

«Павсаній говорилъ, что это чудесное зданіе служило шатромъ для Ксеркса Персидскаго. Одеонъ существовалъ довольно долго; Аристіонъ сжегъ его въ 86 году до Р. Х. изъ опасенія, что римскіе полководцы воспользуются этимъ зданіемъ, чтобы изъ него бомбардировать Акрополь».

Отъ этого одеона осталось лишь нѣсколько камней, находящихся между театромъ Діониса и памятникомъ Лизикрата. Витрувій, конечно, ошибается, говоря что Ѳемистоклъ построилъ одеонъ, но онъ правъ, указывая мѣсто одеона налѣво отъ театра Діониса.

«Греческіе театры образуютъ собою вообще категорію зданій очень своеобразную, такъ какъ они были предназначены съ одной стороны для состя-

Пергамъ. *Видъ изъ Траяневма на театръ.*

заній въ игрѣ на флейтѣ, съ другой для гимнастическихъ упражненій и для разнообразныхъ собраній».

Однако, чаще всего они были посвящены Діонису — божеству радости и игры, а форма ихъ всегда была чрезвычайно проста.

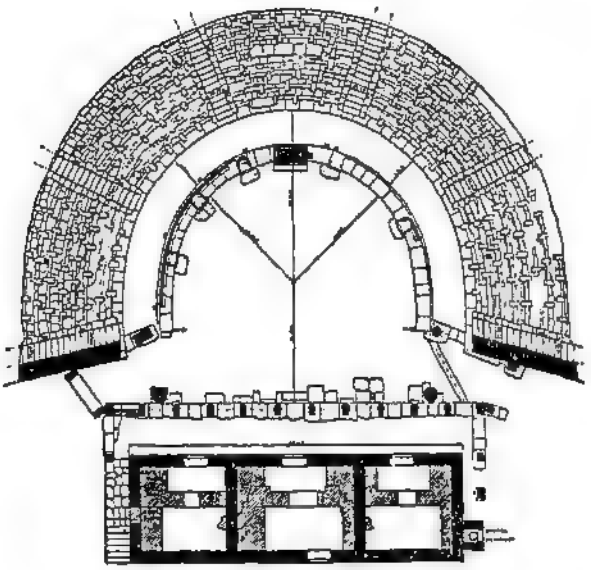
Въ Греціи развитіе театра началось въ 534 (536?) году и первый періодъ его эволюціи считается продолжающимся до 500 года: это было время сравнительно медленнаго успѣха въ драматическомъ твор-

чествѣ; второй періодъ, начавшійся Эсхиломъ, продолжался до 468 года, т. е. до Софокла; Эсхилъ, былъ родоначальникомъ, собственно, трагическаго творчества и возвышеннаго характера игры. Сценическая часть обязана ему лишь введеніемъ костюмовъ и изобрѣтеніемъ машинъ.

Начатое Эсхиломъ, въ теченіи третьяго періода, Эсхило-Софокловаго, получаетъ болѣе художественный видъ: вводится третій актеръ, раскрашивается сцена. Съ удаленіемъ Эсхила изъ Аѳинъ начинается Софоклово-Эврипидово время, наступаетъ отдѣленіе дѣятельности автора пьесы отъ актера и развитіе сценической техники, которое влечетъ за собой, однако, паденіе творческой силы поэта. Формально, третій періодъ оканчивается введеніемъ новыхъ театральныхъ законовъ Деметрія Фалерскаго. Послѣдній періодъ характеризуется паденіемъ драматическаго искусства, прекращеніемъ поэтическаго творчества и размноженіемъ ремесленниковъ.

Архитектура театровъ, какъ и Пропилеевъ, составляла вообще одну изъ вѣтвей религіознаго искусства грековъ. О томъ, что сценическія представленія зародились изъ религіозныхъ празднествъ, свидѣтельствуетъ и алтарь (?), поставленный среди театра, и предсѣдательствованіе жреца Діониса на представленіяхъ (въ большомъ театрѣ Аѳинъ).

Самая идея театра настолько сливалась съ религіозною мыслью грековъ, что нерѣдко гробницы



Пріена. *Планъ театра.*

располагались въ самомъ близкомъ сосѣдствѣ съ театрами, какъ, напримѣръ, въ театрѣ Сиракузъ.

Согласно Витрувію, планы греческихъ театровъ устанавливаются слѣдующимъ образомъ.

Описавъ окружность, опредѣляющую размѣры орхестры, дѣлятъ ее на 12 частей и, соединивъ точки дѣленія по три, получаютъ вписанный квадратъ, сторона котораго опредѣляетъ собою переднюю линію трибуны; линія, параллельная этой сторонѣ квадрата и касательная къ окружности, устанавливаетъ ширину трибуны, а двѣ дуги описанныя радіусами равными діаметру орхестры, даютъ длину трибуны.

Сцена, называвшаяся «логейонъ», т. е. мѣсто, гдѣ говорятъ и «скене» т. е. шалашъ или палатка для переодѣванія — вотъ первые элементы театраль-

наго зданія. Число актеровъ въ началѣ было очень незначительно и потому логейону придавали форму удлиненнаго, узкаго коридора-помоста.

Въ драмѣ до-Эсхиловой, когда еще не было настоящихъ театровъ, актеръ просто становился на столъ, вѣроятно на алтарь бога Діониса, и такимъ образомъ поддерживалъ діалогъ. Грубо сколоченная сцена, въ видѣ стола, часто изображаемая на нѣкоторыхъ южно-итальянскихъ вазахъ указываетъ на пережитокъ этого примитива. Въ IV-мъ столѣтіи до Р. Х. низкіе деревянные подмостки, сообщавшіеся со сценой посредствомъ приставной лѣстницы, смѣняются въ этомъ древнѣйшемъ театральномъ періодѣ театральными элементами, свѣдѣнія о которыхъ даютъ намъ уже уцѣлѣвшіе памятники. Но въ театрѣ Мегалополя деревянный помостъ, вѣроятно, удержался дольше, а сцена Эпидаврскаго театра имѣла и позднѣе деревянный полъ, отъ котораго также какъ и отъ всѣхъ тѣхъ частей, которыя были изъ дерева, конечно, ничего не сохранилось. По утвержденію Витрувія въ эллинистическій и римскій періоды такихъ деревянныхъ помостовъ и сценъ, высотою отъ 10-ти до 12-ти футовъ, было не мало.

Софоклъ не удовольствовался прибавленіемъ къ хору актера, который стоялъ у подножія алтаря, читалъ діалогъ и еще больше увеличивалъ значеніе драматическаго момента, прибавивъ большое количество дѣйствующихъ лицъ. «Бема», т. е. подножіе

Пріена. *Греческій театръ.*

алтаря должна была увеличиться и эта «бема» стала первою сценою, въ нашемъ пониманіи этого слова.

Въ первой половинѣ V-го столѣтія Эсхилъ устроилъ еще болѣе сложную сцену, прибавивъ деревянное помѣщеніе для актеровъ и служебное помѣщеніе; «бема» такимъ образомъ была выдѣлена до середины орхестры и актеры играли уже въ котурнахъ. Позже, съ перенесеніемъ ихъ на еще болѣе возвышенную сцену, отпала и необходимость прибѣгать къ этимъ, увеличивающимъ ростъ и голосовыя средства, даннымъ.

Такимъ образомъ, мы видимъ уже въ V столѣтіи три-четыре отдѣльныя части греческаго театра: орхестру, «театронъ», т. е. мѣста для сидѣній на ровной плоскости — деревянной конструкціи, деревянную-же «скену», и наконецъ, просценіумъ. Въ IV-мъ столѣтіи, которое мы считали третьимъ періодомъ въ развитіи греческаго театра, образуются и главныя его формы.. Возникаютъ многочисленныя театральныя зданія, теперь уже съ каменными сидѣньями и съ такимъ же основаніемъ сцены. Но сама сцена еще деревянная, — впрочемъ изъ акустическихъ соображеній. Возникаютъ разные типы устройства сценической части театра и лишь въ послѣдующее эллинистическое время воздвигаются театральныя сооруженія, въ которыхъ сцена дѣлается также цѣликомъ изъ камня.

Пріена. *Кресло театрона.*

Бывали примѣры и смѣшанныхъ конструкцій (Критъ, Аспендъ). И хотя отъ деревянныхъ строеній ничего не сохранилось, но, такъ какъ каменныя постройки вышли изъ деревянныхъ и такъ какъ въ Императорское время и въ Римѣ строили деревянныя сцены, то нѣтъ никакого основанія предполагать, что для деревянныхъ построекъ былъ иной пріемъ композиціи, нежели для каменныхъ.

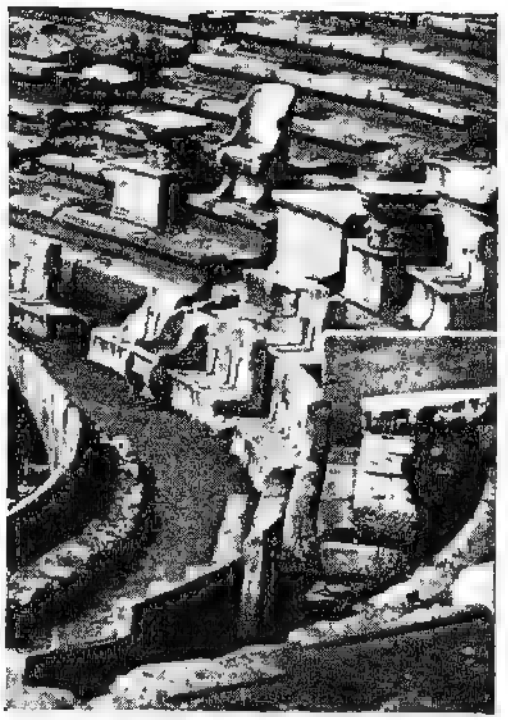
Правда, пока играли въ деревянныхъ театрахъ, не было надобности обращать вниманіе на акустику, и эта необходимость увеличилась когда стали строить каменные театры. Тогда стали устраивать деревянные подъемы зрительныхъ мѣстъ.

Поэтому-то греческіе театры, даже теперь, въ ихъ разрушенномъ состояніи поражаютъ своею звучностью. Платформа орхестры конечно играла роль отражателя звуковъ, но съ того момента когда эта платформа заполняется зрителями роль отражателя играетъ уже только стѣна въ глубинѣ сцены.

Греческая литургія можетъ дать понятіе о тѣхъ эффектахъ, которые были достигаемы акустическими приспособленіями, устраивавшимися стропителями греческихъ театровъ, но которыя были превзойдены, однако, какъ это мы увидимъ, римскими конструкторами.

Литургія у грековъ пользовалась, какъ и вообще вся античная музыка, сочетаніями изъ четырехъ нотъ, тетрахордовъ, и соотвѣтственно тому въ какомъ изъ тетрахордовъ развивалась мелодія, одинъ пѣвецъ удерживалъ ту ноту, которой характеризовался весь тетрахордъ. Греческій пріемъ въ этомъ отношеніи былъ чрезвычайно разработанъ и ноты тетрахорда классифицировались даже по ихъ гармоническому значенію.

Открытая сцена и однообразіе декорацій содѣйствовали выработкѣ опредѣленнаго значенія этихъ



Аѳины. *Кресла театрона.*

элементовъ. Особенно это надо замѣтить относительно входовъ на сцену: справа отъ зрителей они обозначали заграничныя страны, слѣва — городъ или гавань.

Боковыми декораціями служили «періакты» — треугольныя призмы, вращающіяся на осяхъ. Сценографія — живописное украшеніе сцены, началось лишь въ Эсхило-Софоклово время.

По Аристотелю первымъ, подавшимъ къ тому поводъ былъ Софоклъ, по Витрувію — Эсхилъ. Для

послѣдняго работалъ Агаѳархъ, оставившій руководство, подобное завѣщанному намъ Демокритомъ.

Плоское устройство трибуны, при незначительности ея глубины не допускало иллюзій, все было разсчитано на нѣкоторую угловатость обстановки: роль каждаго персонажа и его происхожденіе указывалось тѣмъ, черезъ какую дверь онъ появлялся на сценѣ и живописная декорація должна была при необходимости ограничиваться лишь нѣсколькими картинами, которыя и накладывались на подвижной экранъ.

Въ то время какъ задняя декорація указывала мѣстожительство дѣйствующихъ лицъ драмы, періакты, т. е. боковыя декораціи представляли положеніе мѣста дѣйствія. Перемѣна періактныхъ досокъ и обозначала перемѣну мѣста дѣйствія. Если оставляли ту-же доску, то такимъ образомъ, сохраняли единство мѣста.

Занавѣса древнѣйшій греческій театръ не имѣлъ; его не было до тѣхъ поръ, пока хоръ выступалъ въ ѳимелѣ.

Любопытно, что въ орхестрѣ, гдѣ находился памятникъ Діонису, во время общественныхъ собраній устраивалась трибуна для ораторовъ; нѣчто вродѣ эстрады находилось и на сценѣ. Фасадъ задней стѣны не имѣлъ никакихъ украшеній и, вообще, не преграждалъ публикѣ возможность созерцать красивый видъ природы; такимъ образомъ ничто не только не препятствовало полученію поэтическаго

Пріена. *Сцена греческаго театра.*

настроенія, вызываемаго театральнымъ дѣйствомъ, но, напротивъ, содѣйствовало этому.

Каждый театръ былъ отдаваемъ въ аренду театронесу или архитектону, который содержалъ его на свой рискъ, располагая вполнѣ измѣненіемъ цѣны за входъ, бывшей для обыкновенныхъ мѣстъ отъ 2 до 10 оболъ. Правда часто императоръ платилъ за входъ бѣдныхъ гражданъ; Периклъ, особенно. Этотъ даръ, называвшійся θеорика, былъ обычаемъ справедливымъ, достойнымъ похвалы и подражанія.

Пратина, сынъ Пирронида Энкомія изъ города Фліунта, трагическій поэтъ, состязавшійся съ самимъ Эсхиломъ и Хойриломъ въ семидесятой Олимпіадѣ, писалъ сатиры; эти послѣднія, главнымъ образомъ, и увеличили интересъ къ театру настолько, что успѣхъ такихъ постановокъ сатиръ содѣйствовалъ образованію на площадяхъ первыхъ спеціальныхъ для нихъ сооруженій, которыя, по очень цѣнному указанію Свиды, и явились дѣйствительными прообразами построекъ, служившихъ для сценическихъ постановокъ переходныхъ, по характеру, отъ религіозныхъ къ настоящимъ, драматическимъ. Этотъ первый театръ, о которомъ говоритъ Свида, и являлся быть можетъ, тѣмъ первымъ, такъ называемымъ театромъ Діониса, который расположенъ былъ у южнаго подножья Акрополя; онъ былъ долго не законченъ и можетъ быть датированъ реставраціею оратора Ликурга, умершаго въ 328 году до Р. Х.

Наиболѣе характернымъ театромъ Греціи нужно считать театръ въ Мегалополѣ въ Аркадіи; наиболѣе красивымъ и величественнымъ — въ Эпидаврѣ, (построенный Поликлетомъ около 40-й Олимпіады и, считавшійся безусловно наиболѣе совершеннымъ изъ всѣхъ театровъ); любопытенъ театръ въ Херонеѣ — съ «cava», ограничивающейся секторомъ, вырубленнымъ въ скалѣ; въ Дельфахъ сцена театра имѣла подвижную трибуну; на Делосѣ театръ былъ съ постоянною трибуною, въ Таорминѣ — до передѣлки его въ римскую эпоху, театръ имѣлъ въ качествѣ фона, вдали за сценою, пейзажъ Этны, а въ Сиракузахъ театръ оживлялся водопадомъ, сбѣгавшимъ съ верхнихъ градинъ.

Кромѣ этихъ древнѣйшихъ театровъ, которые могутъ быть и охарактеризованы нѣкоторыми вышеупомянутыми особенностями, вотъ перечень наиболѣе извѣстныхъ греческихъ театровъ: собственно въ Греціи (въ Европѣ) Т. Діониса (Аѳины); близъ Зеа (въ Пиреѣ, откопанъ въ 1880—1885 годахъ), въ Аргосѣ, въ Сикіонѣ (откр. 1887 г.), въ Спартѣ, въ Ѳорикосѣ (маленькій, неправильнаго плана; откр. 1886 г.), въ Плеуронѣ, въ Херонеѣ, въ Мелосѣ, на Делосѣ, въ Эретріи, въ Никополѣ, въ Магнезіи, въ Синіи и Риніассѣ (оба въ Эпирѣ), въ Мантинеѣ, въ Мегалополѣ, въ Драмиссѣ, въ Книдѣ, въ Оропѣ (откр. 1886 г.), на Эгинѣ, въ Мессенѣ; греческіе театры Малой Азіи въ Пер-

гамѣ (откр. 1885 г.), въ Эдзанахъ, въ Пергѣ, въ Аспендѣ (изъ всѣхъ театровъ наилучшей сохранности), въ Ассосѣ (или Яссосѣ, съ прекрасно сохранившимся театрономъ), въ Эфесѣ, въ Милетѣ, въ Миндѣ, въ Стратонисѣ, въ Патарахъ, въ Телмиссѣ (очень большого размѣра), въ Кисѳенѣ, въ Антифеллѣ, въ Мирахъ, въ Лимирахъ, въ Сидѣ, въ Гіерополѣ, въ Лаодиссѣ, въ Сагалоссѣ, въ Анамуріи, въ Селинунтѣ (въ Киликіи) и въ Пріенѣ; въ Сиріи — въ Герасѣ; въ Сициліи: два театра въ Таорминѣ, театръ въ Катаніи, въ Сегестѣ, Тиндаридѣ, въ Палаццоло-Агреиде (римская сцена) въ Гимерѣ и въ Сиракузахъ.

Изъ одеоновъ извѣстны театры: Перикла на востокъ отъ театра Діониса, и второй, построенный царемъ каппадокійскимъ Аріобарзаномъ II-мъ и архитекторомъ Филопаторомъ.

Въ Аѳинахъ былъ еще и другой небольшой театръ, построенный Иродомъ Аттикомъ въ честь Региллы. Красотою своей отдѣлки онъ превосходилъ театръ Діониса. Всѣ его деревянныя части были сдѣланы изъ кедра.

Изъ сохранившихся греческихъ театровъ V вѣка театръ Діониса, — на южномъ склонѣ Акрополя — построенъ былъ первоначально еще до персидскихъ войнъ, но отъ него до насъ дошли лишь остатки полукруглой орхестры, открытые подъ фундаментомъ театра уже римской постройки.

Въ аѳинскомъ одеонѣ Ирода Аттика (его реконструкція Auguste Caristie) — или близъ него,

Пріена. *Θимела.*

по смыслу многихъ свидѣтельствъ, и по понятію самаго слова Odeion — изучали (репетировали) пѣніе, музыку, близъ него былъ чудесный садъ, прорѣзанный потоками воды. Въ планѣ этотъ театръ былъ эллипсоидный. Вотъ его размѣры: большая ось 148 фут., малая 111 фут. Высота театра 41 футъ. Часть эллипса отгорожена была стѣной, другая часть состояла изъ колоннады, дориче-

скаго ордера. Онъ изученъ и реконструированъ Tuckermann'омъ.

Но для изслѣдователя наиболѣе типиченъ недавно открытый театръ въ Эпидаврѣ, считавшійся, по Павсанію, постройкою знаменитаго Поликлета и прекраснѣйшимъ въ мірѣ (что подтвердили и новѣйшія изслѣдованія). Наиболѣе цѣнны театры въ Аспендѣ (въ Памфиліи) и въ Пергамѣ, великолѣпно сохранившіе сцену, отсутствующую во многихъ другихъ руинахъ греческихъ театровъ и также хорошо уцѣлѣвшую лишь въ одномъ римскомъ театрѣ въ Оранжѣ (Arausia).

Театръ въ Пергамѣ находится на высокой горѣ, ниспадающей почти отвѣсными уступами къ обширной равнинѣ. Высотою этого положенія (46 метровъ) пергамскій театръ превышаетъ даже театръ въ Эпидаврѣ.

Но по формѣ пергамскій театръ напоминаетъ скорѣе театръ Діониса въ Аѳинахъ, нежели эпидаврскій: 78 рядовъ сидѣній, раздѣленныхъ діадзомами (градины или koilon, какъ ихъ иногда называютъ) — не образуютъ точнаго полукруга.

Лѣстницы шли не сплошной линіей, а прерывались послѣ перваго же отдѣла. Отъ орхестры, послѣ римской эпохи, сохранились лишь незначительные остатки. Но особенное значеніе имѣетъ этотъ театръ благодаря прекрасно уцѣлѣвшей своей сценѣ. Правда, она была тоже передѣлана въ римскую

эпоху, однако даетъ много матеріала для расплани-ровки греческой сцены.

Посѣтители Эпидавра разочаруются, увидя незначительныя развалины города, но, зато, они могутъ утѣшиться, увидѣвъ прекрасное современное состояніе театра, на холмѣ Kynortion, окруженнаго живописными горами.

Это безспорно лучшій изъ всѣхъ театровъ Европы и Азіи, не только по своей сохранности, но и внушительностью.

Правда, сохранившіеся ряды сидѣній не являются произведеніемъ высокаго искусства но, прекрасно уцѣлѣвшіе отъ перваго до послѣдняго и просуществовавшіе вѣка, они не могутъ не производить большого впечатлѣнія.

Свѣтлый и твердый камень лѣстницъ и сидѣній блеститъ на солнцѣ какъ бѣлый мраморъ, который къ тому же прекрасно оттѣняется окружающей его красною землею, а сѣро-зеленыя оливы Кинортіонскаго холма оживляютъ пейзажъ.

Бываетъ такъ пріятно сидѣть на одной изъ верхнихъ градинъ театра, и любоваться очаровательнымъ видомъ на священную долину, бродить по ней взглядомъ и остановить его на холмѣ Ситтіона, на голыхъ скалахъ Арахнэона, особенно когда внизу одинъ изъ мальчиковъ сторожа импровизируетъ игру актеровъ и, хлопая въ ладоши, показываетъ изумительную акустику театра.

Раскопки въ Эпидаврскомъ театрѣ начались въ 1881 году, и онъ изученъ нынѣ основательно Puchstein'омъ (см. гл. VIII его книги объ Эпидаврѣ).

Еще недавно, видъ театра (собственно сцены) былъ несравненно болѣе цѣльнымъ: гравюра Blouet въ „L'Expédition de Morée" изображаетъ этотъ театръ въ 1829 году. И уже за промежутокъ времени съ 1820 по 1881 годъ театръ подвергся значительному разрушенію, гораздо большему, нежели, быть можетъ, прежде за цѣлые вѣка и даже пятисотлѣтія.

Павсаній называетъ архитекторомъ эпидаврскаго театра Поликлета, построившаго тамъ же и т. н. Θолъ, но этотъ театръ, по его словамъ, былъ самымъ красивымъ и главное наиболѣе гармоничнымъ въ планѣ.

Театръ въ Эпидаврѣ, заслуживаетъ поэтому и болѣе подробнаго изученія. Первое интересное въ эпидаврскомъ театрѣ это значительный уклонъ и самый характеръ ложбины koilon'a. Такъ какъ греки никогда не были любителями грандіозныхъ каменныхъ конструкцій, и предоставили римлянамъ и позднѣйшимъ поколѣніямъ осуществленіе этой страсти, а римлянамъ — и право именоваться первыми механиками-каменщиками міра, — то они предпочитали всегда построить меньшее по размѣрамъ, но получше и, облегчая себѣ задачу конструктивную, пользовались условіями природы. А потому во всемъ эллинскомъ мірѣ и не было двухъ театровъ одинаково спланированныхъ. Планъ, уклонъ, всѣ размѣры зави-

сѣли отъ характера и вида мѣстности и свойства почвы. Театръ въ Аѳинахъ обращенъ къ югу, койлонъ театра въ Эпидаврѣ — обращенъ къ сѣверо-востоку. Лишь верхнія ступени амфитеатра были выстроены вновь, большая же часть ихъ покоилась на скалѣ.

Весь нижній рядъ амфитеатра и нижній передъ діадзомой состоялъ изъ креселъ, снабженныхъ спинками. Орхестра, навѣрно, никогда не была вымощена, и на землѣ мягкой и упругой происходили танцы. По серединѣ орхестры, стояла ѳимела. Внутри проскеніона — ипосценіонъ, подымавшаяся на 0,6 метра.

12 полуколоннъ (0,33 метра) приставлено къ задней стѣнѣ проскеніона, а разстояніе между ними было заполнено пинаками, т. е. декораціею, аналогичною съ декораціями театровъ въ Оропѣ и на Делосѣ; повидимому это были деревянные панно, но раскрашенные и служившіе тѣмъ, чѣмъ, въ средніе вѣка и позже, явились въ театральной сценографіи — ковры.

По Витрувію, римская сцена была болѣе широкою и менѣе высокою нежели греческая; болѣе широкою,— такъ какъ все то, что имѣло значеніе въ драмѣ, должно было быть отлично виднымъ; орхестра, предоставленная сенаторамъ оставлялась менѣе высокою, чтобы сидящіе въ первомъ ряду могли также все видѣть.

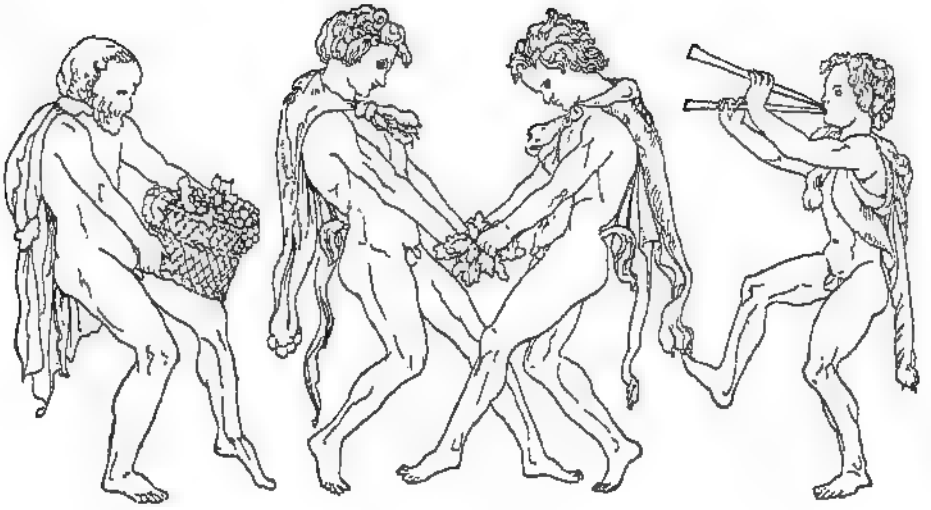
Однако провѣрка этихъ данныхъ Витрувія дала, въ теченіе многихъ лѣтъ работы по раскопкамъ и

изслѣдованію эпидаврскаго театра, — результаты, которые могутъ быть охарактеризованы въ отношеніи къ точности показаній Витрувія слѣдующими словами одного изъ изслѣдователей: «l'irréprochable éxactitude»!

И Витрувій ошибся только въ опредѣленіи предназначенія логейона. Затѣмъ маленькое отличіе отъ данныхъ Витрувія—въ эпидаврскомъ театрѣ заключается еще въ томъ, что алтарь въ Эпидаврѣ былъ не только въ орхестрѣ, но и на сценѣ. Олимпійскій театръ въ Элидѣ расположенъ былъ при входѣ въ Алтиду близъ священнаго древа и въ нѣкоторомъ разстояніи отъ стадія. Размѣры его были почти равны размѣрамъ театра Діониса.

Театръ въ Митиленѣ, одинъ изъ наиболѣе красивыхъ, послужилъ моделью тѣмъ, которые воздвигли римляне изъ камня, надъ поверхностью земли, на сводахъ. Размѣры его остались неизвѣстны.

Остальные, разрытые и изслѣдованные въ новѣйшее время, театры имѣютъ меньшее значеніе. Вообще, изъ всѣхъ ново-найденныхъ театровъ, лишь театръ въ Оропѣ заслуживаетъ еще вниманія, благодаря своей сохранности.



IV.

ТЕАТРЫ СИЦИЛІИ.

«Сицилія — страна апельсиновъ, и весною цвѣтущая земля издаетъ одно сплошное благоуханіе; по вечерамъ она зажигаетъ надъ моремъ гигантскій свѣточъ, Этну — величайшій вулканъ Европы. Но прежде всего дѣлаетъ изъ нея страну, единственную въ мірѣ, которую необходимо посмотрѣть каждому, то, что съ начала до конца она представляетъ собою божественный музей архитектуры» (Guy de Maupassant).

Прекрасный Сицилійскій пейзажъ предсталъ передо мною впервые, когда Аполлонъ медленно опускался къ горизонту, колесница бога погружалась въ Іонійское море и на фонѣ раскаленнаго лѣтнимъ зноемъ неба виднѣлись вдали холмистые берега...

Какъ высказать тѣ чувства, которыя испытываешь при видѣ Этны, занимающей собою весь зад-

ній планъ картины, при видѣ трехъ морей, окруженныхъ садами душистыхъ померанцевъ?

Но исторія говоритъ еще болѣе краснорѣчиво, нежели прекрасный видъ природы.

Воспоминанія объ этомъ отечествѣ греческаго софиста Горгія навѣваетъ Тапсъ, холмъ Эуреліонъ, у подножія котораго гробницы Архимеда, Тимолеона и далѣе — пустынная равнина, на томъ мѣстѣ, гдѣ, были когда то обширныя Сиракузы...

Вдали видны пятна темной зелени садовъ, густыя поросли папируса и, среди ароматныхъ лимонныхъ садовъ и виноградниковъ, теперешнія Сиракузы, — маленькій городокъ на скалистомъ выступѣ Ортигіи — Сиракузы, которыя были такъ любимы Пиндаромъ, Гелономъ.

Одинокая колонна вблизи кажется единственнымъ свидѣтелемъ когда-то богатѣйшаго милліоннаго города, въ которомъ Цицеронъ насчитывалъ четыре отдѣльныя части: Ортигію, Ахрадину, Неаполь и Тиху и при этомъ онъ не упоминалъ еще объ Эпиполахъ.

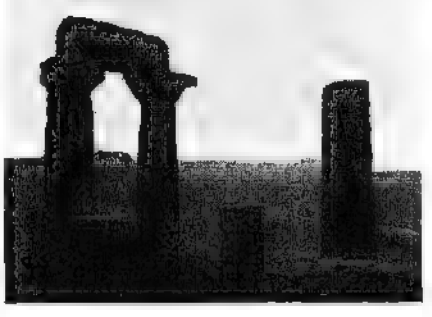
«Въ Ортигіи и находились всѣ лучшіе храмы Геры, Артемиды, дворецъ Гіерона; а въ Неаполѣ — театръ и амфитеатръ, въ противоположной сторонѣ города Timoleonteum (?); Цицеронъ въ своихъ „Верринахъ“ подробно описываетъ всѣ эти памятники».

Нынѣ, въ саду, на набережной, гдѣ возвышается безвкусный памятникъ Архимеду, прогули-

ваются граждане, лишенные своего искусства, обреченные на жизнь въ этой высохшей, безславной нынѣ, странѣ.

Я не видѣлъ ни одного прекраснаго лица среди прямыхъ потомковъ древнихъ! Блескъ глазъ мѣстныхъ женщинъ, одѣтыхъ въ черное, такъ мало напоминалъ времена Аристиппы и славной сициліанки Лаисъ.

«Въ Сициліи можно встрѣтить наиболѣе цѣльные, великолѣпные образцы античной греческой архитектуры среди пейзажей несравненной красоты».



Ручны Селинунта.

«Для меня» говоритъ Мопассанъ «мечты о Греціи осуществила Сицилія: она показала мнѣ Грецію, а когда я думаю теперь объ этой столь художественной странѣ, я вижу высокія горы съ ихъ мягкими классическими линіями, а на вершинахъ горъ стро-

гіе храмы, быть можетъ нѣсколько тяжеловѣсные, но безконечно величественные, какіе встрѣчаются на каждомъ шагу на этомъ островѣ».

«Всѣ видѣли Пестумъ и восхищались гордыми развалинами въ обнаженной равнинѣ, вдающейся въ море, которую съ другой стороны окружаетъ кольцо голубоватыхъ горъ. Но если храмъ Нептуна и лучше сохранился и болѣе стиленъ (такъ говорятъ), чѣмъ храмы Сициліи, то послѣдніе расположены въ столь великолѣпныхъ, неожиданно прекрасныхъ пейзажахъ, что нельзя изобразить впечатлѣнія, которое они производятъ».

«Выѣзжая изъ Палермо, попадаешь въ обширную апельсинную рощу „Золотую Раковину", сначала направляешься внутрь острова, по берегу, состоящему изъ бурыхъ горъ и красныхъ скалъ, а затѣмъ по поднимающейся кверху дорогѣ, среди виноградниковъ, пашней и цвѣтущихъ алоэ». «Послѣ двухъ часовъ пути Вы замѣчаете горы, соединенныя отлогимъ скатомъ, закругляющимся къ вершинѣ, а посерединѣ ската профиль греческаго храма, одного изъ тѣхъ могучихъ и прекрасныхъ памятниковъ, которые богоподобный народъ воздвигалъ своимъ человѣческимъ богамъ. Гора высится позади храма и надъ нимъ, обнимаетъ его, окружаетъ собою и какъ будто защищаетъ и ласкаетъ его. А онъ, своими тридцатью шестью дорическими колоннами, восхитительно выдѣляется среди зеленаго покрова, служащаго фономъ

Солунто. *Видъ руинъ.*

огромному памятнику, одиноко стоящему посреди обширной равнины».

«При видѣ этого грандіознаго и простого пейзажа вы чувствуете, что здѣсь можно было поставить только греческій храмъ и что поставить его можно было только здѣсь».

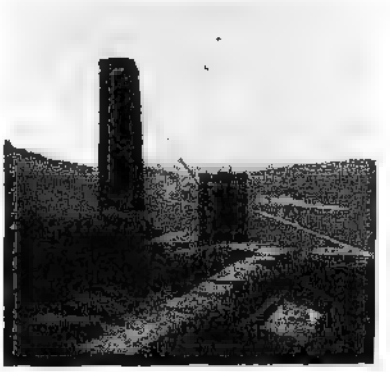
«Мастера декоративнаго искусства, познакомившіе съ нимъ человѣчество, показываютъ именно въ Сициліи, какого достигли они глубокаго и тонкаго знанія эффекта и mise en scène. Храмъ Сегесты воздвигнутъ у подножія горы, очевидно геніальнымъ человѣкомъ, который открылъ этотъ единственный пунктъ, гдѣ только и могъ быть построенъ этотъ храмъ. Онъ воодушевляетъ безбрежный пейзажъ, онъ дѣлаетъ его живымъ и божественно прекраснымъ».

Въ этой маленькой Греціи, все возраставшей въ своемъ могуществѣ, подъ управленіемъ тирановъ, сосредоточено было когда то столько могущества, столько ума! Здѣсь жили лучшіе писатели и ученые — Симонидъ, Вакхилидъ, Пиндаръ и Эсхилъ, прославившіе своихъ правителей.

Здѣсь были и философы, и ученые, и медики, и пророки, и законодатели, и поэты. По Ѳукидиду, Сиракузы были равны Аѳинамъ; Катанія, Сегеста, Селинунтъ, Таормина, Мессина и Гэла были городами, не уступавшими лучшимъ греческимъ. Въ Агригентѣ насчитывалось напримѣръ до 880 тысячъ жителей.

Коринѳъ. *Руины храма.*

Конечно, Аѳины завидовали такому могуществу Сициліи и поэтому когда карѳагеняне высадились въ Лилибеѣ, Аѳиняне медлили съ помощью и городъ неминуемо попалъ бы въ руки враговъ. Но тираны отстояли Сиракузы и, такимъ образомъ, началась вторая эра въ исторіи Сициліи.



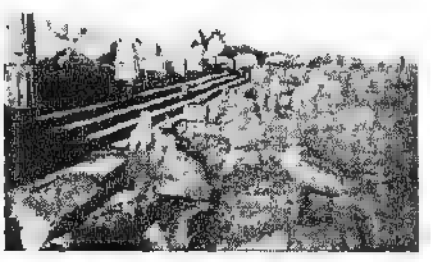
Руины Селинунта.

Однако, многіе города съ теченіемъ времени погибли. Селинунтъ и Агригентъ стали руинами послѣ земетрясеній; иные города пострадали сильно отъ войнъ. Въ Сиракузахъ отъ памятниковъ VI — V столѣтія до Р. Х., т. е. отъ времени перваго, наиболѣе монументальнаго, періода зодчества остались слѣды, которые и донынѣ блестяще показываютъ намъ могущественные замыслы, свидѣтельствующіе о розмахѣ фантазіи и совершенствѣ искусства.

17

Коринѳъ. *Руины храма.*

На равнинахъ болотистыхъ лежатъ нынѣ руины всѣхъ семи храмовъ Селинунта. Отъ этихъ замѣчательныхъ сооруженій, изъ которыхъ многія имѣли колоссальныя пропорціи, не осталось нынѣ камня на камнѣ: развалины гигантскихъ храмовъ, самыхъ большихъ, какіе когда либо существовали въ Европѣ, наполняютъ собою всю равнину и покрываютъ еще холмъ, находящійся въ концѣ ея и идутъ далѣе вдоль длиннаго песчанаго берега, на которомъ валяются одинокія рыбачьи лодки. Землетрясенія разрушили эти храмы, стройныя колонны полегли, какъ подкошенныя, и пролежали, рядами, тысячелѣтія.



Руины Селинунта.

Не нужно большихъ знаній и особеннаго вдохновенія, чтобы представить себѣ всю ту красоту, которая погибла здѣсь.

Селикунтъ. *Руины храмовъ.*

Землетрясенія погубили и памятники Агригента: отъ наиболѣе древнихъ — Олимпіона не осталось ничего кромѣ кусковъ камней, а отъ храма Геракла (периптеръ въ 38 колоннъ) сохранилась лишь задняя стѣна, но, зато, храмъ Конкордіи (уцѣлѣло 34 колонны), служившій католической церковью въ средніе вѣка, сохранился до нашего времени прекрасно, производитъ съ нѣкоторыхъ точекъ впечатлѣніе почти цѣлаго, свидѣтельствуетъ, такимъ образомъ, о лучшей порѣ въ архитектурѣ грековъ и по

своей сохранности едва ли не лучше даже Парѳенона.

Но въ Агригентѣ есть еще и храмъ Геры Лакиніи (гексастильный периптеръ, сохранившій 25 колоннъ и 9 въ видѣ обломковъ), въ которомъ находилось, по преданію, знаменитое изображеніе Геры, сдѣланное Зевксисомъ, моделью которому служили пять самыхъ красивыхъ дѣвушекъ Акраганта, гигантскій храмъ Зевса Олимпійскаго, прославленъ былъ Полибіемъ, описанъ Діодоромъ и выстроенъ въ V-мъ вѣкѣ, кусокъ храма Діоскуровъ (Кастора и Поллукса), возстановленный въ XIX вѣкѣ, и гробница Гелона.

Такимъ образомъ Агригентъ, нынѣ называемый Джирдженти (или Акрагантъ), расположенный, какъ и Селинунтъ, на южномъ берегу Сициліи, обладаетъ такимъ восхитительнымъ соединеніемъ храмовъ, какое только можетъ существовать на землѣ.

На краю длиннаго каменистаго берега, совсѣмъ обнаженнаго и ярко-краснаго, на которомъ нѣтъ не только растеній, но даже травы и царитъ лишь море да песчаный берегъ, три величественныхъ храма, на фонѣ темно-синяго неба, поднимаютъ свои огромные каменные силуэты. Кажется, что эти храмы высятся въ воздухѣ среди пустыннаго пейзажа, сожженнаго солнцемъ и огнемъ, горящимъ глубоко въ нѣдрахъ вулканическаго острова. Эти храмы, вѣчныя жилища боговъ, умершихъ такъ же, какъ и

Палермо. (Музей). Метопъ Селинунтскаго храма.

братья ихъ — люди, стоятъ на своихъ одинокихъ вершинахъ неподалеку другъ отъ друга.

Подымающіеся на фонѣ античнаго неба, памятники эти убѣждаютъ насъ въ томъ, что Сицилія была — землею боговъ: на ней находились и послѣднія обиталища ихъ.

Не менѣе великолѣпны были и храмы въ Метапонтѣ, также сильно пострадавшіе отъ землетрясеній.

Древній городъ Эллиновъ — Сегеста (Седжеста) исчезъ совершенно; лишь храмы его — неоконченные постройкою съ неканнелированными колоннами и, какъ будто, еще не вполнѣ обработанными базами — и театръ, вотъ единственные уцѣлѣвшіе свидѣтели былого. Уже издали виденъ, по срединѣ холмистаго ската, профиль греческаго храма — одного изъ тѣхъ могучихъ и прекрасныхъ памятниковъ, которые народъ воздвигалъ своимъ богамъ. Храмъ почти упирается въ гору, которая какъ бы защищаетъ его. Онъ выдѣляется своими 36-ю дорическими колоннами среди безконечнаго зеленаго покрова, служащаго фономъ этому огромному, стоящему одиноко, памятнику. При видѣ этого грандіознаго и простого пейзажа можно убѣдиться въ томъ, что греки умѣли находить мѣсто

Храмъ Сегесты (Седжеста).

Сегеста (Седжеста). *Храмъ.*

для своихъ сооруженій. Мастера декоративнаго искусства, познакомившіе съ нимъ человѣчество, показываютъ, именно, въ Сициліи, какъ умѣли они достигать глубокихъ и тонкихъ эффектовъ mise en scéne...

Храмъ Сегесты воздвигнутъ, очевидно, геніальнымъ человѣкомъ, который открылъ этотъ единственный пунктъ, на которомъ только онъ и могъ быть построенъ; храмъ воодушевляетъ безбрежный пейзажъ, дѣлаетъ его живымъ и божественно-прекраснымъ.

Время покрыло камень темнымъ налетомъ и прелестный колоритъ, приданный великимъ худож-

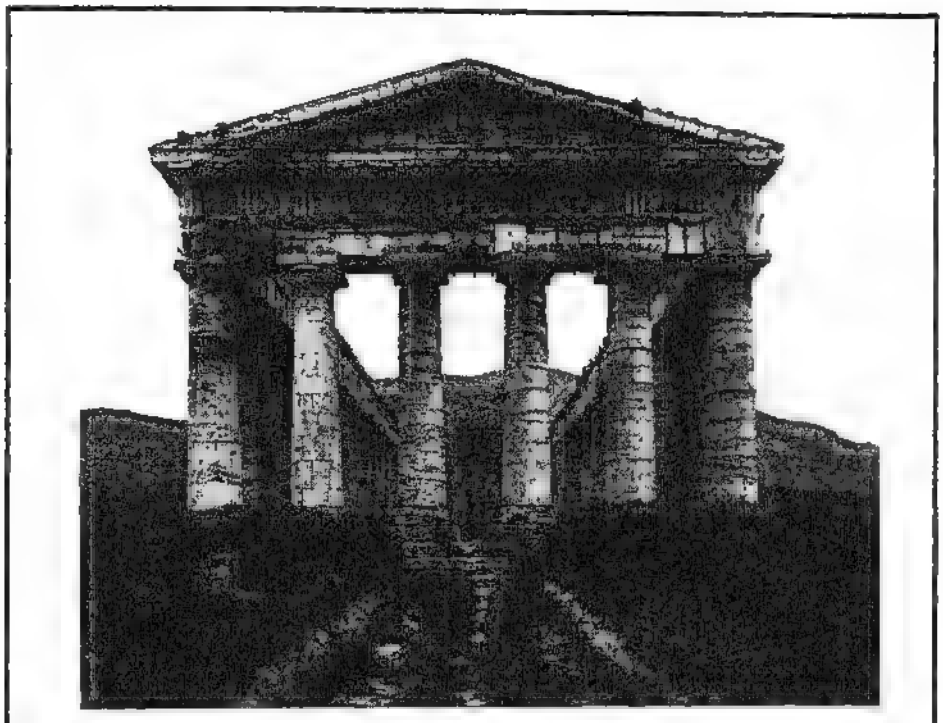
никомъ—временемъ, увеличиваетъ еще болѣе красоту зданія.

Близъ этого сурового сооруженія, но въ неотъемлемомъ и даже гармоническомъ съ нимъ сліяніи, на вершинѣ горы, находятся и развалины театра, столь не похожаго на театръ въ Таорминѣ.

«При посѣщеніи страны въ которой жили или колонизировали когда-нибудь греки достаточно отыскать ихъ театры», говоритъ Гюи-де-Мопассанъ, «чтобы найти лучшій изъ видовъ природы. Если ставили храмы въ такихъ мѣстахъ, гдѣ они могли производить наибольшій эффектъ, и составляли наилучшее украшеніе окружающей мѣстности, то, наоборотъ, театры они строили въ такомъ мѣстѣ, откуда передъ глазами раскрывались наиболѣе прекрасныя перспективы».

Театръ Сегесты, стоящій на вершинѣ горы, образуетъ центръ въ амфитеатрѣ горъ, окружность котораго составляетъ по меньшей мѣрѣ двѣсти километровъ. За первыми вершинами горъ, вдали виднѣются другія, а прямо передъ вами, широкой бухтой, открывается море, синѣя между зеленыхъ холмовъ.

Вся исторія античнаго искусства въ памятникахъ Сициліи заслуживаетъ совершенно особое мѣсто, такъ какъ она позволяетъ слѣдовать въ теченіи двухъ вѣковъ, отъ зарожденія до окончательнаго завершенія дорическаго стиля, за развитіемъ архитектуры; и обзоръ театровъ, возникшихъ вмѣстѣ



Сегеста (Седжеста). *Храмъ.*

съ храмами въ Сициліи, въ теченіи этого періода представляетъ собою исключительную страницу въ исторіи античнаго искусства.

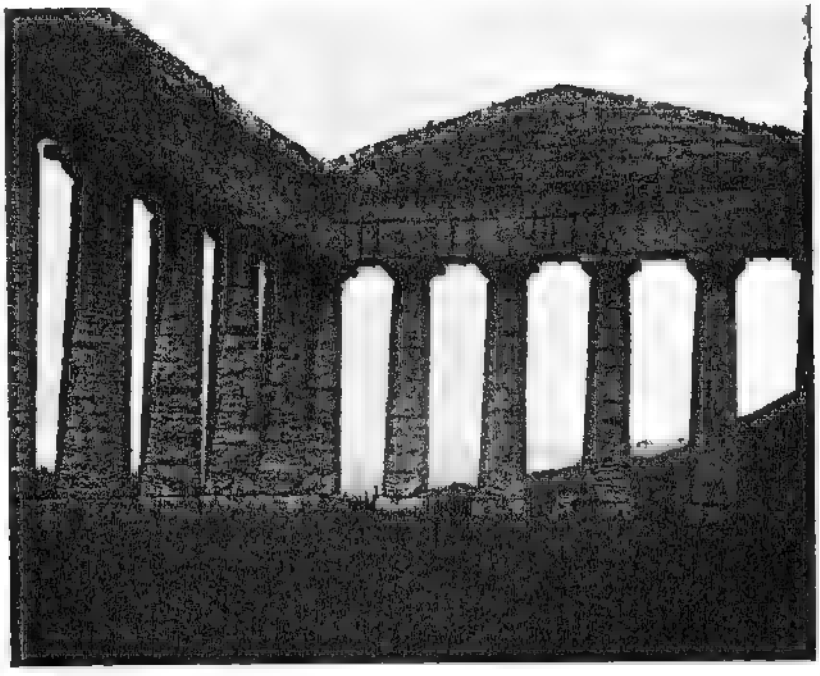
Структура всѣхъ построекъ Селинунта (изучены особенно подробно проф. Hulot и Fougères) часто даетъ поводъ возводить ихъ основаніе даже къ VII-му вѣку до Р. Х., ко времени основанія города, т. е. ко времени лучшаго періода архаическаго стиля.

«Селинунтъ», говоритъ Мопассанъ, «огромная груда разрушенныхъ колоннъ, то лежащихъ рядами другъ на другѣ, подобно мертвымъ солдатамъ, то хаотически разсыпавшихся въ разныя стороны».

Метопы Палермскаго музея и являются примѣромъ скульптуры именно этого времени. Большинство храмовъ Сициліи гексастильные периптеры, т. е. имѣли шесть колоннъ, при этомъ громадныхъ размѣровъ. Всѣ пропорціи были тогда вообще грандіозны и крайне массивны; антаблеманъ равнялся половинѣ высоты колонны; эхинусъ капители былъ необычайно толстъ и всѣ детали способствовали тому же впечатлѣнію тяжести. Въ концѣ VI-го столѣтія и въ первой половинѣ V-го наблюдается замѣтный прогрессъ въ дорической архитектурѣ; но размѣры остаются попрежнему колоссальными: въ Селинунтѣ колоннада имѣла 16 метровъ высоты, въ Агригентѣ храмъ Зевса имѣлъ 36 колоннъ, толщиною въ $6^1/_2$ метровъ: — это наибольшій размѣръ колоннъ, который извѣстенъ намъ въ архаическое время.

Каннелировка ихъ была такъ глубока, что въ выдолбленномъ углубленіи свободно помѣщался человѣкъ, а архитравъ должны были поддерживать атланты. Велики были и размѣры театровъ, но, конечно, не въ этихъ размѣрахъ и пропорціяхъ главный интересъ построекъ Сициліи, хотя по величинѣ они превосходятъ даже храмы Пестума, расположенные среди пустынной, заросшей высокой травой, равнины, вдающейся въ море и окруженной съ другой стороны голубоватыми горами.

Этотъ городъ Посейдона, какъ и нѣкоторые города Сициліи, — вымеръ; остались лишь боги, оста-



Сегеста (Седжеста). *Храмъ.*

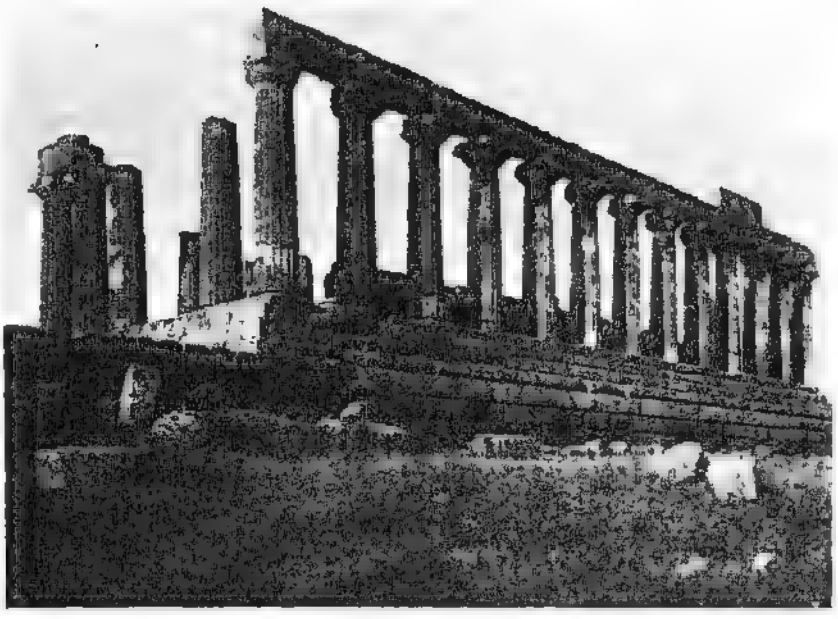
лись три храма: Посейдона, Деметры и такъ называемая Базилика; находятъ, впрочемъ, и жалкіе остатки театра въ видѣ груды камней, между первыми двумя храмами.

Но если храмъ Посейдона и лучше сохранился и болѣе стиленъ чѣмъ храмы Сициліи, то послѣдніе расположены въ столь великолѣпныхъ, и часто неожиданно прекрасныхъ пейзажахъ, что передать впечатлѣніе, которое они производятъ можно лишь въ самой тонкой, поэтической формѣ слова—въ стихахъ.

Въ мечтахъ—когда хочется вообразить образъ Греціи,—вспоминается, вполнѣ осуществляющая эти

представленія о Греціи, — Сицилія: въ воображеніи встаютъ высокія горы съ ихъ мягкими классическими линіями, на вершинахъ горъ — строгіе храмы, быть можетъ нѣсколько тяжеловѣсные, но безконечно величественные. Античная Сицилія является даже совершеннѣйшимъ кускомъ Эллады, только перенесеннымъ на западъ, гдѣ, впрочемъ, среди римскихъ сооруженій еще болѣе отчетливо — сравненіемъ съ окружающимъ — выдѣляется это вѣяніе Греціи.

Въ настоящее время отъ Сиракузъ, отъ этого величественнаго города, который былъ такъ любимъ Марцелломъ, осталось очень не много. Среди построекъ маленькаго ренессанснаго городка съ узкими улицами, торговыми набережными, trattoria'ми и старинною крѣпостью, можно замѣтить руины только одной святыни, приписывавшейся когда-то Артемидѣ, а теперь признанной храмомъ Аполлона. А внѣ современнаго города, на плоской равнинѣ, по которой разбросаны памятники древности — большой театръ съ сохранившимися великолѣпно 46-ю рядами сидѣній, является наиболѣе цѣльнымъ памятникомъ античнаго, наиболѣе цѣннымъ образцомъ театральнаго строительства, такъ какъ это наибольшій театръ не только Сициліи, но и одинъ изъ обширнѣйшихъ во всей Эллады.



Агригентъ. (Джирдженти). *Храмъ Геры Лакиніи.*

Планы театровъ Сициліи были по большей части греческими въ пріемѣ, т. е. линія ихъ «бемы» не была параллельна боковымъ крыльямъ «театрона»; орхестра почти круглой формы, а не въ видѣ полукруга, какою она стала послѣ римскихъ видоизмѣненій, запечатлѣнныхъ на нѣкоторыхъ иныхъ греческихъ театрахъ, переработанныхъ по Р. Х.

Первыя «скене» театра въ Сициліи были чрезвычайно высоки; 4—5 метровъ высоты надъ орхестрой и 5—6 метровъ глубины — вотъ обыкновенные размѣры для «скены» того времени.

Древнѣйшіе типы «скены» были въ Сегестѣ и Тиндаридѣ; «скене» въ Сиракузѣ, первоначально, была также безъ рампы, т. е. сотвѣтствовала первоосновѣ этого элемента.

Театры Сициліи, пережившіе римскую обработку, получили и нѣкоторыя иныя видоизмѣненія, зависѣвшія отъ того, что драма грековъ зародилась въ тѣни храмовъ, а драма римлянъ была безъ всякой связи съ богослуженіемъ. Но есть и отличія, явившіяся слѣдствіемъ мѣстныхъ, вполнѣ оригинальныхъ вліяній.

Еще въ первой половинѣ II-го тысячелѣтія до нашей эры, по словамъ Ѳукидида, здѣсь жили сикелы (или сиконы?) — нынѣ полузабытое племя. И намъ было бы излишне вспоминать объ этомъ вымершемъ племени, если бы не то значеніе, которое имѣли эти туземцы, именно, въ развитіи театральнаго дѣйства и театра въ Сициліи, подобно Ателланамъ въ Кампаніи.

Послѣдующіе завоеватели острова въ значительной степени заимствовали отъ нихъ и строительные пріемы и нѣкоторыя празднества, перевоплотивъ ихъ лишь на свой ладъ.

Финикійцы и позже Карѳагеняне взяли отъ этихъ сикелъ (?) — аборигеновъ очень много театральнаго элемента.

Агригентъ (Джиржженти). *Храмъ Геры Лакиніи.*

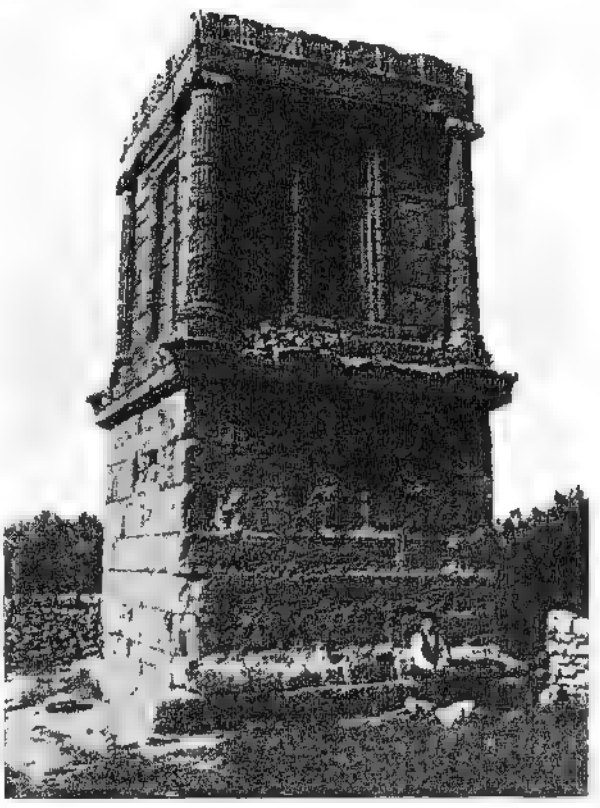
При діаметрѣ въ сто пятьдесятъ метровъ — театронъ Сиракузъ, съ 46 рядами сидѣній, давалъ мѣсто двадцати четыремъ тысячамъ зрителей. Театръ не подвергался позднѣйшей римской переработкѣ и сцена его, шириною въ тридцать метровъ и длиною въ восемь, осталась почти не измѣненною; въ театронѣ видны двѣ широкія концентрическія полосы, перерѣзывавшія градины; восемь лѣстницъ, идущихъ отъ орхестры, раздѣляли театронъ на девять секторовъ, подъ которыми шли туннели.

Нижній имѣлъ лишь 7 градинъ, второй — 9, а верхній — 21 градину.

Конистра и партеръ имѣли 123 фут. въ діаметрѣ, а весь театръ 345 фут.; амфитеатръ вмѣщалъ до 2.500 зрителей.

Какъ въ Помпеѣ, Арлѣ и Таорминѣ, Сиракузскій театръ имѣлъ прямоугольной формы шахты, расположенныя вдоль края трибуны, и служившія для укрѣпленія въ нихъ мачтъ, которыя поддерживали и поворачивали декораціи аванъ-сцены.

Въ театрѣ Сиракузъ сохранились нетронутыми тѣ углубленія, въ которыхъ укрѣплялись театральныя машины и, быть можетъ, благодаря имъ можно установить функціонированіе этихъ машинъ, которыя, кстати, были очень просты. Вдоль сцены Сиракузскаго театра тянется родъ каналовъ, въ концѣ которыхъ можно замѣтить мѣсто для кабестана.



Агригентъ (Джирдженти). Гробница Терона.

Не замѣчается слѣдовъ мраморнаго основанія трибуны, но на томъ мѣстѣ, гдѣ она должна находиться на плитахъ видны правильно расположенныя гнѣзда; быть можетъ трибуна въ Сиракузахъ была даже передвижною.

Цицеронъ называлъ Сиракузскій театръ, — Maximum. Сера-ди-Фалько находилъ этотъ театръ современнымъ аѳинскому театру Діониса, созданному

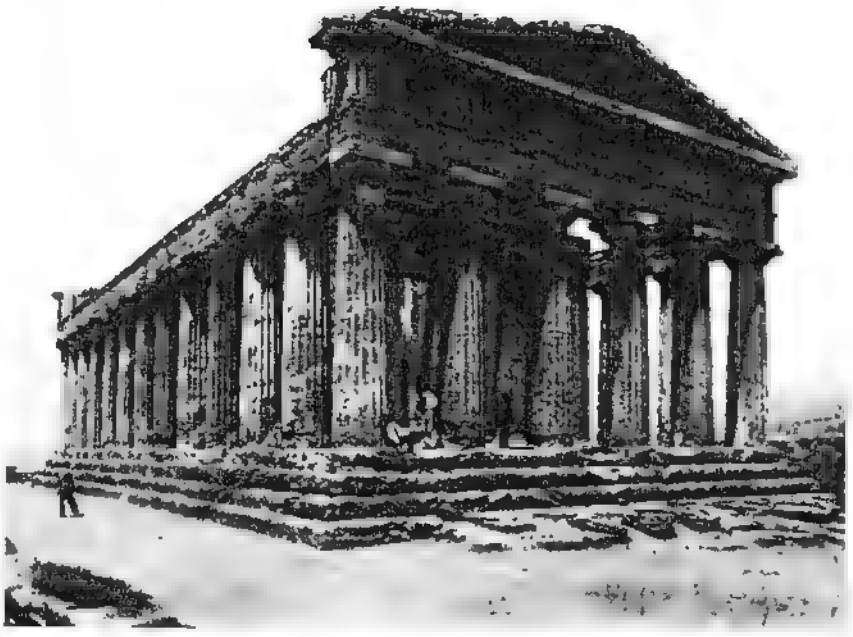
Θемистокломъ. Въ общемъ, театръ Сиракузъ прекрасенъ своей несравненной простотой, и хотя въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ онъ нѣсколько разрушенъ и отъ сцены его не осталось ничего, кромѣ осколковъ, поросшихъ дикимъ кустарникомъ, но опредѣлить его планъ можно вполнѣ точно.

Ступени театрона были обработаны мраморомъ и, судя по надписямъ, свидѣтельствующимъ о V-мъ столѣтіи, въ этомъ театрѣ присутствовали когда-то даже двѣ царицы, Филисда и Неренда, родственныя Гелону.

Было много споровъ относительно этихъ греческихъ надписей, Basillias Nereidos и Basillias Philisdos, которыя свободно можно прочитать на карнизѣ, окружающемъ театръ: въ исторіи Сиракузъ неизвѣстны имена такихъ царицъ. Быть можетъ Неренда была дочерью царя Пирра Эпирскаго, и вышла замужъ за сына Гелона II, а Филисда была дочерью Лентина и женою Гелона?

Быть можетъ, эти надписи давали названія разнымъ частямъ театрона? Въ такомъ случаѣ это чудесный обычай и жалко, что онъ не укоренился до нашего времени.

Театръ Сиракузъ былъ центромъ лучшей цивилизаціи, такъ какъ на ступеняхъ его, теперь поросшихъ травой и колючимъ кустарникомъ кактуса, часто сидѣли Платонъ, Эсхилъ, Аристиппъ и Пиндаръ. Вся исторія Сиракузъ сливается съ драматическимъ



Агригентъ (Джирджженти). *Храмъ Конкордіи.*

дѣйствомъ этого театра, отражавшаго въ своей жизни жизнь политическую и общественную; на этой сценѣ затрагиваемы были интересы государства; съ нея произносились и стихи величайшихъ поэтовъ.

Важное значеніе этого театра знаменуется и тѣмъ центральнымъ положеніемъ, которое онъ занималъ въ Спракузахъ, находясь между Неаполемъ, Ахрадиной и Тихой, и неподалеку отъ Ортигіи.

Видъ, открывающійся съ высотъ этого театра, быть можетъ, самый красивый въ Спракузахъ: отсюда такъ хорошо любоваться лазурью Іонійскаго моря...

Но насколько красивѣе была картина, когда внизу разстилался обширный городъ съ его храмами и портиками! Легко представить себѣ и то впечатлѣніе, которое производилъ здѣсь Эсхилъ постановкою своихъ Персеидъ, въ которыхъ онъ изобразилъ сцену празднованія побѣды при Гимерѣ. Театръ и теперь не менѣе красивъ при разсмотрѣніи его вблизи: онъ окруженъ цвѣтущими садами, а архитектура его полна всей чистоты греческаго стиля! Видъ этого театра переноситъ воображеніе въ тѣ Сиракузы, которыя были метрополіей Эллады, когда лучшіе артисты играли въ трагедіяхъ Эсхила и въ комедіяхъ Эпихарма, когда огромное количество зрителей аплодировало здѣсь стихамъ Софокла и Эврипида, съ тѣмъ же энтузіазмомъ, какъ въ Аѳинскомъ театрѣ Діониса.

Но едва ли также прекрасно небо Греціи, какъ небо Сициліи, нѣжнѣйшихъ оттѣнковъ. Не такъ прекрасенъ тамъ и пейзажъ, какъ тотъ, который окружаетъ градины театрона Сиракузъ тропическими растеніями; едва-ли также хороши вообще гдѣ-либо и тѣ дали, которыя напоминаютъ намъ въ Сиракузахъ идилліи Ѳеокрита?

На верху, тамъ гдѣ ряды ступеней сливаются съ холмомъ, находится «нимфеумъ»; изъ него струится источникъ; еще выше маленькій гротъ; иногда сюда приходятъ женщины мыть бѣлье, и своимъ пѣніемъ еще болѣе увеличиваютъ меланхоличность пейзажа.

Агригентъ (Джирджэнти). *Храмъ Конкордіи.*

Направо — дорога гробницъ; налѣво — акведукъ, внизу — амфитеатръ, великолѣпно сохранившійся и болѣе обширный нежели въ Веронѣ и Помпеѣ, такъ какъ здѣсь насчитывается 62 метра, по большой, и 40 — по малой оси. Амфитеатръ этотъ безусловно римскій, такъ какъ греки никогда не наслаждались варварскимъ спектаклемъ битвъ гладіаторовъ и ужасныхъ преступленій. Цицеронъ еще не упоминаетъ о немъ ни слова, но Тацитъ указываетъ его. Такимъ образомъ этотъ амфитеатръ удостовѣряетъ, что во времена Августа и Тиверія въ Сиракузахъ царили уже новые вкусы.

Другой памятникъ архитектуры, на противоположномъ концѣ города, представляетъ полукруглое, состоящее изъ низкихъ мраморныхъ ступеней, обрамленіе бассейна, напоминающее скорѣе всего палестру или гимназію; этотъ амфитеатръ былъ богато украшенъ кусками мрамора разныхъ породъ и осколки, вблизи него находимые, свидѣтельствуютъ о томъ.

Нужно пройти въ пригородъ Лисмилін и направиться къ рѣчкѣ Анапъ, протекающей у возвышенности Полинесъ, на которой находится храмъ Зевса Олимпійскаго, давшій названіе всей мѣстности — Олимпійонъ.

Вся эта окрестность была достаточна извѣстна во время Сиракузскихъ войнъ; здѣсь именно сражались полки аѳинянъ съ карѳагенянами. Нѣсколько камней и колонна — теперь единственные остатки знаменитой святыни; но руины возвышаются одиноко, на плоской равнинѣ, и замѣтны даже издали.

Густыя поросли высокаго папируса, буйно разросшіеся кусты ползучей розы и волнистая трава покрываютъ берега Анапа и отражаются въ его тихихъ задумчивыхъ водахъ, рисуя затѣйливые узоры на гладкомъ зеркалѣ ихъ.

Глубокою тишиною и какою-то строгостью напоена здѣсь вся атмосфера.

Перейдя Гелоринскую дорогу, Анапъ раздѣляется на двѣ вѣтви, на двѣ маленькія голубыя рѣчки: классическая Кіана соединяется здѣсь съ Анапомъ. «Нимфа

Метапонта. *Руины храма.*

Кіана» объясняетъ легенда «хотѣла помѣшать Плутону утащить Прозерпину въ его подземное царство. За это она была преображена въ прозрачный источникъ, отражающій небо цвѣта лепестковъ «bleuets». И Сиракузы устраиваютъ ежегодно въ честь Прозерпины празднества, принося ей сюда жертву».

Мѣстность напоминаетъ скульптурные барельефы, которые украшаютъ античные саркофаги и изображаютъ похищеніе Персефоны.

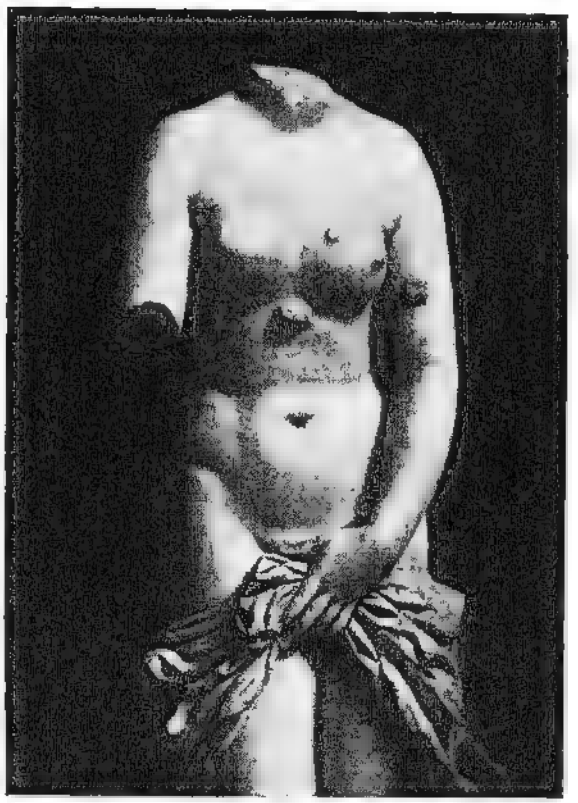
Деметра вознаградила нимфу за ея гибель, взрастивъ папирусъ на берегахъ ея ручья: единственное

мѣсто во всей Европѣ, гдѣ произрастаетъ это прекрасное растеніе, подымающееся надъ водами, изящно волнуясь и гладя стебли другъ друга; темно-зеленая масса ихъ украшена сверху густой волной тонкихъ нитокъ, которыя ниспадаютъ какъ чудные волосы, и которыя народъ называетъ «peruque».

Любопытно, что Ландолина и Полита пробовали мѣстный папирусъ использовать для письма на немъ; результаты были великолѣпны: онъ отличался отъ находимыхъ въ египетскихъ гробницахъ лишь цвѣтомъ, — болѣе свѣтлымъ и свѣжимъ.

Папирусъ въ Сиракузахъ.

Эта поросль придаетъ странный характеръ пейзажу и напоминаетъ таинственный Нилъ; здѣсь, около Кіаны, на этой землѣ грековъ, напоенной исторіей и классикой, миѳомъ кажется все видимое, священнымъ источникомъ всѣхъ знаній и искусствъ



Сиракузы. *Венера.*

кажется колышащійся египетскій папирусъ, а эти колонны и развалины говорятъ о былой цивилизаціи, восточной и западной.

Каннелированныя колонны Олимпійона сохранили свои пьедесталы; но капители осыпали уже свои листья. Храмъ очень древній, построенъ онъ былъ до битвы при Гимерѣ и былъ невеликъ. Гелонъ украсилъ его статуей Зевса съ золотымъ одѣя-

ніемъ, но Діонисій велѣлъ его снять, полагая, что въ этомъ великолѣпномъ нарядѣ лѣтомъ богу будетъ жарко и слишкомъ прохладно — зимой. Позже убрали совсѣмъ и самого бога и перенесли его въ Римъ. Близъ храма сохранялись списки, въ которыхъ занесены были имена всѣхъ гражданъ сиракузскихъ, попавшихъ въ руки аѳинянъ, когда послѣдніе овладѣли Олимпіёономъ.

Отсюда открывается также прекрасный видъ на Сиракузы и зеленѣющую долину. Взглядъ, переходя съ обширной равнины, усыпанной обломками и камнями, идущей отъ Ахрадины до Эпиполъ отдыхаетъ, съ наслажденіемъ, на берегахъ Анапа, поросшихъ сочною травою, и на прихотливыхъ изгибахъ Кіаны, въ прозрачныя воды которыхъ радостно смотрятся вѣтки растеній.

Передъ этимъ идиллическимъ пейзажемъ встаютъ въ памяти имена Пиндара и Ѳеокрита.

Съ высоты вотъ этихъ холмовъ, покрытыхъ душистыми травами, близъ этихъ колоннъ и руинъ, единственныхъ видѣвшихъ Зевса Олимпійскаго, съ этого мѣста, почти священнаго, пошлемъ послѣдній привѣтъ греческимъ Сиракузамъ, и Аретузѣ— на ихъ гербѣ, и берегамъ Кіаны, воды которой вѣчно стремятся къ какой-то, никому неизвѣстной въ этомъ мірѣ, цѣли.

«Если бы кому-нибудь пришлось провести въ Сициліи только одинъ день и онъ спросилъ бы, что

Таормина. *Видъ на театръ.*

слѣдуетъ тамъ посмотрѣть, я бы отвѣтилъ, не колеблясь», говоритъ Мопассанъ, — «Таормину. Это только пейзажъ, но такой пейзажъ, гдѣ есть все, что существуетъ на землѣ чарующаго умъ, глазъ и воображеніе.

Театръ въ Таорминѣ находится въ такомъ мѣстѣ, что въ цѣломъ мірѣ не существуетъ ничего подобнаго. Сцена его — единственная по своей сохранности, лѣстница изъ растрескавшихся, покрытыхъ травой, ступеней; онъ былъ предназначенъ, когда то, для зрителей, число которыхъ доходило до 35.000.

Печальныя, гордыя, покачнувшіяся нынѣ, руины стоятъ еще украшенныя совсѣмъ бѣлыми великолѣпными мраморными колоннами, съ капителями, за которыми далеко внизу простирается море и виденъ берегъ, усѣянный огромными скалами и окаймленный золотистымъ пескомъ, а, возвышаясь надъ всѣмъ, занимая собой половину неба, Этна — дымящаяся и покрытая снѣгомъ.

Гдѣ теперь народъ, который съумѣлъ бы создать что-нибудь подобное? гдѣ люди, которые смогли бы построить для увеселенія толпы зданіе, подобное этому?

Тѣ люди, люди давняго прошлаго имѣли душу и глазъ, непохожіе на наши, и въ жилахъ ихъ вмѣстѣ съ кровью текло то, что теперь исчезло навсегда: любовь и поклоненіе прекрасному».

Сегеста (Седжеста). Театръ.

Театръ въ Таорминѣ восхищаетъ часто своимъ живописнымъ видомъ руинъ, поросшихъ кактусами и геранью.

Но еще чаще приходятъ въ восторгъ отъ того вида, который открывается съ амфитеатра его на шумящее внизу море и дымящуюся вдали Этну. Даже Ренанъ писалъ о театрѣ въ Таорминѣ и объ его величественномъ и прекрасномъ стилѣ.

И эта несравненная прелесть вида, открывающагося черезъ арки сцены и это обширное пространство моря, съ виднѣющейся вдали Сциллой налѣво и Этной направо, конечно увеличивали впечатлѣніе отъ зрѣлища спектаклей. Въ другихъ городахъ Греціи, Италіи и даже Сициліи были театры бо́льшіе, были театры обширнѣйшіе, но, въ смыслѣ расположенія и красоты окрестностей, театръ въ Таорминѣ не имѣлъ подобныхъ нигдѣ.

Театръ въ Таорминѣ (въ томъ же родѣ по плану), построенный греками, сохранился лучше всѣхъ и является самымъ выразительнымъ примѣромъ для опредѣленія тѣхъ традицій, которыя сохранились и въ нашихъ театрахъ.

Таорминскій театръ расположенъ въ наиболѣе возвышенной части города и обращенъ своимъ амфитеатромъ къ востоку.

Онъ построенъ изъ камня и кирпича, покрытаго сѣрымъ мраморомъ. Колонны его бѣлаго мрамора; кирпичныя части театра — позднѣйшія и относятся ко времени передѣлки театра римлянами.

Трехъ-этажный амфитеатръ градинъ перерѣзываютъ 9 лѣстницъ. Для экономіи мѣста, градины были устроены такъ, что фасъ ихъ не былъ совершенно вертикальнымъ, а углублялся во внутрь и тѣмъ позволялъ сидящимъ на нихъ подбирать ноги подъ себя, дабы не безпокоить сидящихъ впереди ниже. Третій этажъ былъ устроенъ помощью широкихъ діадзомъ или pallier, подъ которыми находились обширныя керкиды, состоявшія изъ аркадъ, несущихъ колонны и образовывавшія двойную галлерею (закрытую); эти керкиды покоились, въ свою очередь, на двухъ темныхъ галлереяхъ, освѣщавшихся только лампами.

Великолѣпіе этому театру въ значительной степени придано было уже римлянами, и, какъ иногда кажется, даже въ позднѣйшія времена. Достройки,—

Таормина. *Видъ на театръ.*

не на основѣ обычаевъ древнихъ, а на основаніи законовъ и желаній разныхъ императоровъ, зародившихся въ Римѣ и перенесенныхъ въ Таормину, какъ въ послѣдній городъ Сициліи, уцѣлѣвшій у римлянъ — говорятъ о томъ. Римскій характеръ, преобладающій въ постройкѣ этого театра, даетъ поводъ думать также, что когда Таормина попала въ обладаніе міровыхъ покорителей — сооруженіе это было передѣлано цѣликомъ заново, а также увеличено и украшено; но когда норманны завладѣли Сициліей, эти побѣдители и основатели церквей обо-

драли прекрасный театръ Таормины для того, чтобы украсить алтари, и ихъ-то набожность содѣйствовала образованію руинъ памятника, пережившаго вѣка.

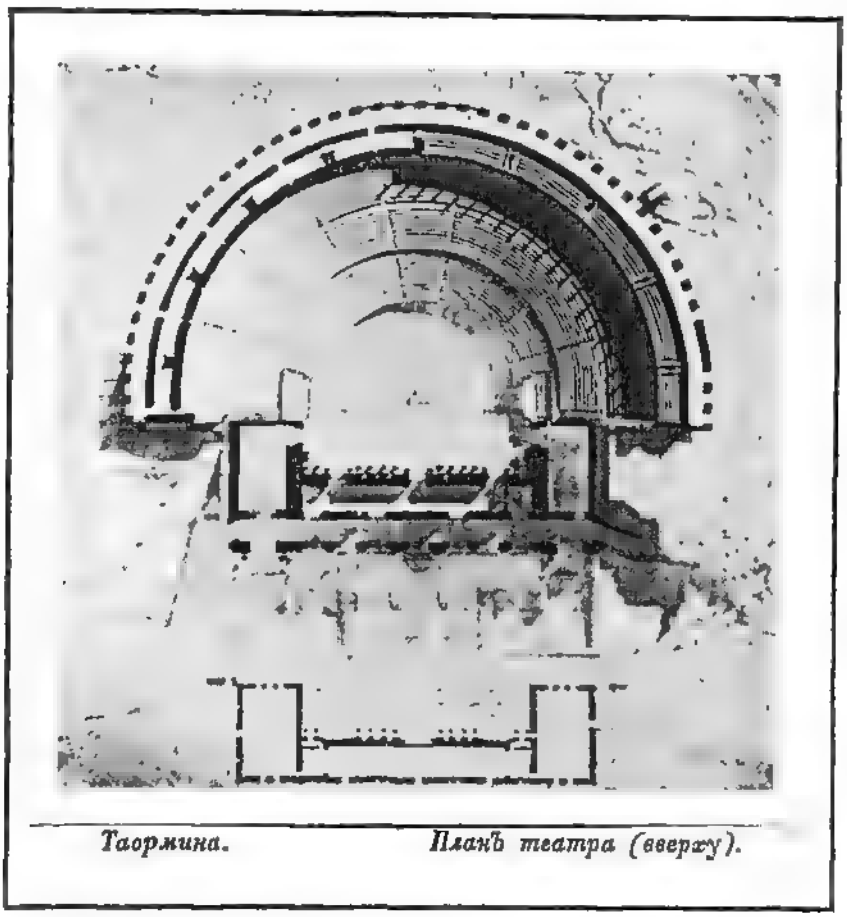
Большинство театровъ Сициліи и театры Помпеи построены были для обслуживанія продолжавшагося лишь одинъ мѣсяцъ обычая устраивать спектакли. Своимъ возникновеніемъ лучшій изъ этихъ театровъ обязанъ невѣроятной энергіи городского эдила, происходившаго изъ благородной семьи Эмиліевъ Скавровъ, давшей римлянамъ прекраснѣйшія зрѣлища.

По Плинію (кн. XXXVI), «онъ построилъ театръ съ которымъ нельзя сравнить никакое другое сооруженіе — построилъ не только для нѣсколькихъ дней спектакля въ году, но и для грядущихъ поколѣній.

Архитектура сцены, выполненная въ трехъ ордерахъ, поддерживалась помощью трехсотъ колоннъ. Первый ордеръ былъ изъ мрамора, средній изъ стекла (?), — т. е. изъ матеріала чрезвычайно рѣдкаго, нигдѣ болѣе не встрѣчающагося, — и верхній изъ позолоченнаго богато дерева! Колонны перваго ордера имѣли 38 ф. высоты и въ промежуткахъ между ними покоились статуи, число которыхъ доходило до 3.000».

Театръ этотъ могъ заключать въ себѣ до 80.000 зрителей.

Чтобы имѣть понятіе о всемъ богатствѣ украшеній, ковровъ, декорацій и т. п. надо прибавить,



Таормина. *Планъ театра (вверху).*

что всѣ богатства отдѣлки театра послѣ празднества и игръ переносились въ Тускулумъ, гдѣ пожаръ и уничтожилъ всѣ эти сокровища, оцѣнивавшіяся въ 12 милліоновъ франковъ.

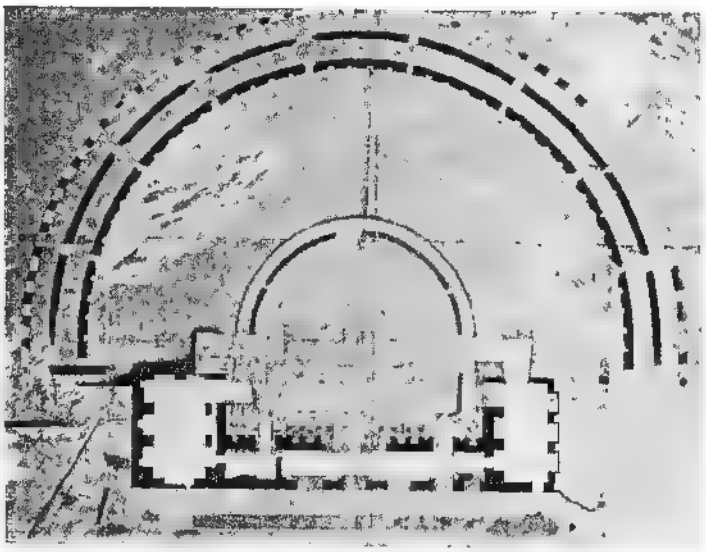
Также пламя, уничтоживъ кромѣ всѣхъ этихъ украшеній и театръ, лишило возможности Скавра возстановить постройку вновь.

Историки прибавляютъ, что одни остатки театра, сохранявшіеся со временъ Тарквинія старшаго въ

теченіи 700 лѣтъ оставались не тронутыми. Своды поддерживаютъ театръ и до нашихъ дней.

«Съ точностью нельзя сказать ничего о времени его сооруженія; но очень вѣроятно приближеніе его ко времени великихъ Андромахъ Таорминскихъ, т. е. ко времени 358 года до Р. Х.». Хотя теперешнія руины и напоминаютъ нѣкоторыя черты римской архитектуры, планъ театра характеризуется нѣкоторыми уцѣлѣвшими греческими особенностями. Онъ намъ показываетъ, что театръ въ Таорминѣ, попавъ въ обладаніе римлянъ, или вѣрнѣе, ихъ колонистовъ былъ преображенъ лишь в н ѣ ш н е согласно новымъ вкусамъ. Отсюда становится ясною эта аналогія между театральною концепціею греческихъ оригиналовъ и планомъ театра въ Таорминѣ. Въ верхнихъ галлереяхъ мы находимъ маленькій храмъ, въ которомъ греки приносили священныя жертвы. Перестраивая театръ, римляне поставили верхній этажъ надъ театромъ; но планъ театра геометриченъ и края театрона заходятъ глубоко, до трибуны, и не параллельны границамъ ея — что является особенностью греческихъ театровъ; фундаменты и стѣны сохранились лишь внутри; внѣшнее ихъ покрытіе, сама о д е ж д а стѣнъ, — относятся ко времени римскаго обладанія Сициліею.

Тимолеонъ, выполнивъ свою героическую миссію въ Сициліи, освободивъ народъ и уничтоживъ тираннію, полюбилъ Таормину, по увѣреніямъ Діодора



Таормина. *Планъ театра (внизу).*

и Плутарха, напоминавшую ему Грецію. Во время войнъ и возникли въ Таорминѣ гимназіи, храмы, форумы и акведуки, а также театры, въ которыхъ, тѣ самые герои, которые увѣнчали себя лаврами на берегахъ Тавриды, услаждали и здѣсь своимъ искусствомъ.

Лишь во время владычества цезарей римляне начали перестройку театра въ Таорминѣ.

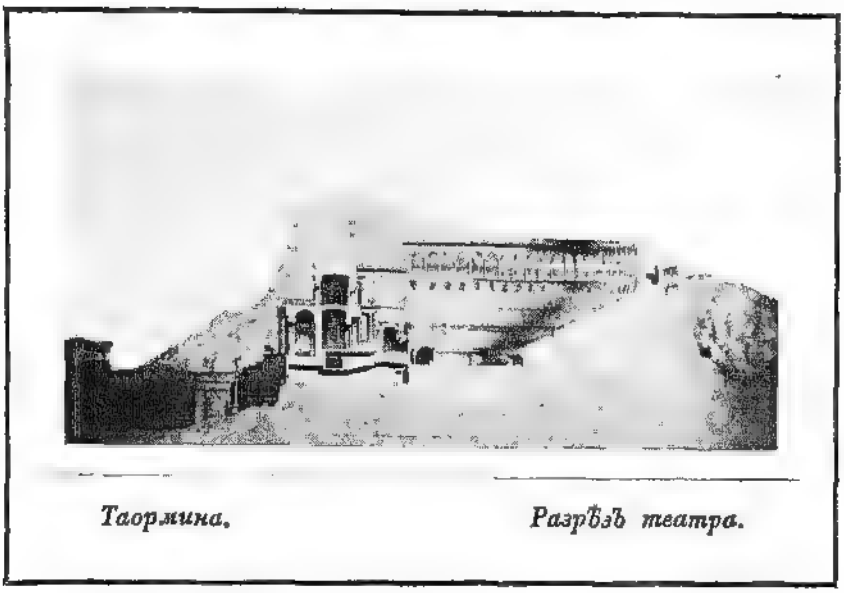
Его большая лѣстница, чрезвычайно широкихъ маршей, при Августѣ служившая главнымъ входомъ въ театръ,— но не всѣмъ безъ различія пола и положенія: женщинамъ она не была предоставлена — получила пристройку особаго входа. Царская лѣстница

Таормина. *Сцена театра.*

была устлана ковромъ и каждый маршъ ея состоялъ только изъ трехъ ступеней.

Въ концѣ верхней площадки этой лѣстницы находилась дверь, ведущая въ крытый коридоръ; она была предоставлена сенаторамъ и весталкамъ, которымъ была отведена и особая ложа, богато украшенная и покрытая также коврами. Другая, маленькая лѣстница, вела направо отъ верхняго марша — это былъ входъ для зрителей второго рода, патриціевъ. Сидѣнья эти были именными. Далѣе слѣдовалъ рядъ сидѣній, сплошныхъ «cavae» или «platae»; выше шла колоннада изъ 45-ти полуциркульныхъ колоннъ, снаружи имъ соотвѣтствовали пилястры. Въ сводчатыхъ помѣщеніяхъ внутри театра скрывались отъ дождя.

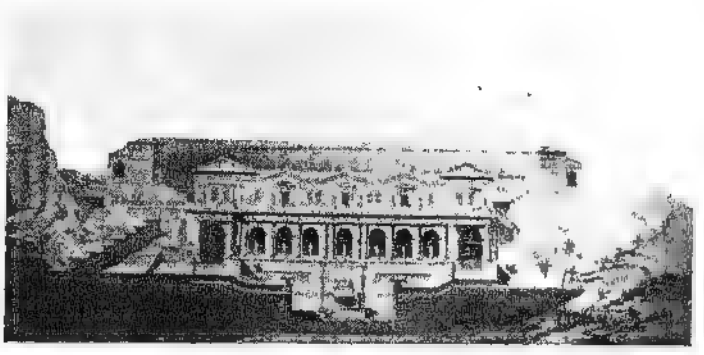
Внѣшніе коридоры предоставлены были для прогулокъ и продавцовъ. Верхняя колоннада была



Таормина. *Разрѣзъ театра.*

галлереею, перекрытой сводами, служившею, по Витрувію, для простонародья. У подножья нижней cavae находился podium, охватывающій арену. Въ концѣ коридора были двѣ двери на сцену. Орхестра грековъ находилась какъ разъ въ центрѣ, но римляне измѣнили ея мѣсто, перенеся ее вплотную къ стѣнамъ подіума.

Часть сцены на уровнѣ подіума (такъ называемый просценіумъ) состояла изъ двухъ алтарей, посвященныхъ богамъ, передъ которыми возвышался первый рядъ колоннъ, украшавшихъ эту сцену; въ каждомъ изъ этихъ двухъ алтарей было по три ниши: средняя была больше боковыхъ и служила для статуи Аполлона; одна изъ боковыхъ для Діониса. Черезъ боковыя двери выходили на сцену актеры. По бокамъ сцены находились большія помѣщенія, слу-



Таормина. *Наружный фасадъ.*

жившія, повидимому, гардеробами, отсюда выходили и толпы вакханокъ, появлявшихся всегда въ концѣ пьесы или акта.

Африканскимъ мраморомъ и пестрымъ cipollino украшенъ былъ наружный фасадъ театра; нижній этажъ его обработанъ въ позднедорическомъ стилѣ, а верхняя аркатура въ іоническомъ. Алтари покрыты были бѣлымъ мраморомъ.

Трагедія пользовалась покровительствомъ Діониса а комедія расположеніемъ Деметры; поэтому здѣсь были и статуи этихъ боговъ; вообще театромъ пользовались и какъ мѣстомъ для помѣщенія статуй.

Въ театрѣ Таормины принимали и иностранныхъ пословъ, и онъ далъ несомнѣнно образецъ всѣмъ прочимъ театрамъ Сициліи. Однако, послѣдніе не подверглись римской переработкѣ въ такой значительной степени, какъ театръ въ Таорминѣ. Театры въ

Таормина. Въ театрѣ.

Тиндаридѣ, въ Катаніи, въ Палаццоло-Агреиде и въ Гелѣ, такъ же какъ и другой театръ въ Таорминѣ, меньшій и меньшаго значенія, сходны были однако, и съ таорминскимъ типомъ.

Театръ въ Тиндаридѣ представлялъ собою полукругъ въ 100 ф. діаметромъ, 67 ф. глубиной, 39 ф. размѣры просценіума.

Театръ имѣлъ лишь одинъ этажъ; въ немъ было 24 градины перерѣзанныя десятью лѣстницами; наверху градины заканчивались колоннадой.

Театръ Сегесты (существуетъ реконструкція проф. Штрака) имѣлъ 125 фут. діаметръ; орхестра 92 ф. шириной и 66 глубиной. Онъ былъ также одноэтажный; амфитеатръ его состоялъ изъ 17 рядовъ ступеней, перерѣзанныхъ всего двумя лѣстницами. Отличительною особенностью его является то, что онъ опирался не на систему сводовъ и арокъ

(идущихъ въ нѣсколько этажей), какъ въ иныхъ театрахъ, а былъ вырубленъ въ скалѣ.

Театръ Катаніи былъ въ свое время знаменитъ богатствомъ и великолѣпіемъ употребленныхъ для его отдѣлки матеріаловъ.

Театръ былъ безжалостно разграбленъ впослѣдствіи на украшеніе строившейся католической церкви. Амфитеатръ его былъ также вырубленъ въ скалѣ; нынѣ лишь жалкіе остатки, въ видѣ нѣсколькихъ рядовъ почернѣвшаго камня ступеней, напоминаютъ намъ о быломъ. Правда остатки эти ограждены теперь тщательно отъ всякого къ нимъ свободнаго доступа — надо же дать средства къ жизни двумъ-тремъ алчнымъ и грубымъ кустоде... и теперь, когда почти нечего уже охранять — куски простыхъ камней стали уже священными.

Пульпитъ и подій театра Катаніи — т. е. тѣ мѣста гдѣ находились лучшіе граждане — были единственными частями, выполненными цѣликомъ человѣкомъ, всѣ остальныя части театра были вырублены въ скалѣ.

36 градинъ, раздѣленныхъ на три этажа, перерѣзывались четырьмя лѣстницами. Амфитеатръ могъ вмѣстить до 8.000 зрителей, не считая 2.500 помѣщавшихся въ керкидахъ и въ конистрѣ.

Когда видишь теперь руины, затиснутыя домишками бѣдныхъ жителей, конечно не вѣрится въ такую вмѣстимость театра.

Ширина арены была 96 футовъ; въ общемъ своемъ видѣ театръ имѣлъ 360 ф.

Керкиды или колоннады, обходившія театръ поверху, были сдѣланы изъ драгоцѣнныхъ мраморовъ и имѣли 566 футовъ по длинѣ (въ разверткѣ).

Сзади, керкиды образовывали широкую террасу, покоившуюся на двухъ рядахъ сводовъ, и покрытую ажурнымъ деревяннымъ потолкомъ, что придавало виду театра снаружи легкость и красивость завершенію.

Одеонъ или музыкальный театръ былъ вторымъ театромъ Катаніи; какъ и у предыдущаго театра, весь первый этажъ его былъ просто вырѣзанъ въ скалѣ; второй этажъ возвышался надъ стѣнами помощью пятнадцати сводовъ; діаметръ одеона былъ всего 48 фут., размѣръ пульпита 138 фут., а вся высота постройки 47 фут.

Сиракузы. Видъ на театръ.

Разставаясь съ Сициліей, слѣдуетъ вернуться снова въ Сиракузы, чтобы этимъ оригинальнымъ и прелестнымъ городкомъ закончить путешествіе по античной странѣ, но не потому, что Сиракузы были знамениты какъ величайшій городъ міра, и не потому, что его тиранны извѣстны своимъ царствованіемъ не менѣе Нерона, не потому, что въ немъ дѣлаютъ вино, прославленное поэтомъ, но и не потому, что къ Сиракузскому заливу течетъ маленькая рѣчка, на берегахъ которой произрастаетъ таинственный хранитель мыслей — папирусъ, а потому, что въ стѣнахъ его находится самая прекрасная Венера въ мірѣ, открытая кавалеромъ Ландолина, въ садахъ семейства Бонавія, въ 1806 году. Правда, у нея нѣтъ головы и не достаетъ одной руки, но никогда человѣческое тѣло не было болѣе прекраснымъ и болѣе трогательнымъ, какъ у Венеры Сиракузской.

«Это не опоэтизированная, не идеализированная женщина, не божественная или величественная, какъ Венера Милосская», говоритъ Мопассанъ, «это женщина какая она есть, такая какую любятъ».

«Полная, съ сильною грудью, могучими бедрами и нѣсколько тяжеловѣсной ногой, это Венера, которую видишь въ мечтахъ. Ея отбитая рука закрываетъ грудь, а оставшейся рукой она приподнимаетъ, очаровательнымъ жестомъ, покрывало».

«Произведеніе искусства совершенно тогда, когда оно представляетъ собою въ одно и то же время и

Таормина. *Малый театръ.*

символъ и точное воспроизведеніе дѣйствительности. Сиракузская Венера — женщина и также символъ тѣла».

«Эта Венера Сиракузская — въ совершенствѣ выраженная красота: могучая, *здоровая и несложная*, этотъ поразительный торсъ, изъ паросскаго мрамора — Венера, описанная Аѳинеемъ и Лампридіемъ и дарованная Сиракузамъ Геліогабаломъ».

Греческія сооруженія въ Сициліи — времени архаической эпохи (VI — V вѣка) и дорическаго стиля; это храмы, театры, гробницы, крѣпости; но несмотря на ихъ древность, чрезвычайную интересность пропорцій и удивительную выразительность и мощность формъ — до сихъ поръ изученные сравнительно мало, они не изданы нигдѣ въ подробномъ спеціальномъ изслѣдованіи. Этому надо крайне удивляться. Вѣдь эти дорическія сооруженія, кромѣ собственно Греціи на полуостровѣ и архипелагѣ — единственные вмѣстѣ съ Пестумомъ во всей Европѣ — они такъ близко, у всякаго туриста почти на дорогѣ, а тѣмъ не менѣе многіе ли побывали въ современномъ Селинунтѣ, Седжестѣ, Джирдженти? — Въ исторіи вліянія античныхъ сооруженій на образованіе классическаго стиля конца XVIII и начала XIX столѣтія — эти дорическія постройки имѣли неоспоримо большее вліяніе, нежели легкіе Ерехтейоны и даже изящные Пропилеи.

Иностраннымъ «Томонамъ» (Петербургская биржа) Леду (см. «Проекты пенсіонеровъ» Ecoles des Beaux Arts за 1810 — 20 годы) да и нашимъ Воронихинымъ, нравились больше эти гладкія колоннады, ничѣмъ не уснащенныя плоскости, опрощенные карнизы, нежели измельченные изящные фронтоны, налѣпленные на нихъ антефиксы и акротеты, расцвѣченные пестро ордера, размалеванные фризы и плафоны колоннадныхъ потолковъ; тѣмъ болѣе представляется

Сегеста (Седжеста). *Театръ.*

страннымъ, что именно эти чудесные первоисточники, частью сохранившіеся много лучше нежели постройки Коринѳа отъ подземныхъ ударовъ огня Этны и колебаній разгоряченной почвы — не изучены до сихъ поръ русскими зодчими. Я не говорю о перестроенныхъ римлянами театрахъ (Таормина обмѣрена Месмахеромъ и Коссовымъ). — Но храмы Агригента и особенно замѣчательная дорика (не каннелированныя дорическія колонны) Сегесты давно заслуживали бы болѣе подробнаго описанія.

Но не потому мы остановились такъ долго на этихъ сооруженіяхъ Сициліи; въ сущности описаніе ихъ было очень краткимъ, такъ какъ оно почти не относится къ темѣ книги, но представленіе ихъ иллюстраціонно съ возможною полнотою являлось необходимымъ потому, что въ театрахъ Сициліи сохранились отъ землетрясенія только тѣ части, которыя были высѣчены въ массивѣ скалы — т. е. театроны, почти лишенные архитектурно - украсительной отдѣлки.

Тѣмъ не менѣе, представленіе о физіономіи бывшей архитектурной обработки портала сцены, задней ея стороны, колоннады, шедшей наверху театрона и пристроекъ являлось возможнымъ помощью иныхъ уцѣлѣвшихъ остатковъ. Повидимому, ордеръ и характеръ обработки былъ одинъ и тотъ же въ храмахъ и театрахъ. Вкусъ во всякомъ случаѣ былъ тожественъ и если театры украшались

богаче, то едва ли эти украшенія по своему основному характеру не соотвѣтствовали общему виду архаической дорики.

Сегеста (Седжеста). *Театръ.*

Съ другой стороны очень часто театры (въ Сегестѣ особенно) по своимъ размѣрамъ, массамъ и членені̀ямъ возводились въ гармоническомъ сочетаніи не только съ размѣрами холма, очертаніемъ горъ, широтой всего пейзажа и, такъ или иначе, теперь кажутся намъ какъ бы сросшимися съ уклономъ холма на которомъ стоятъ — такъ удачно всегда были они поставлены, — но приспособлены были по своимъ формамъ и пропорціямъ и къ окружающимъ ихъ постройкамъ (въ Сикарузахъ, напримѣръ, гдѣ — рядомъ — былъ стадіонъ и гробницы.

Тиндарида (Тиндари). *Остатки греко-римскаго театра.*

Получалась общая, слитная и чудесная, именно, своимъ живописнымъ распредѣленіемъ зданій, картина — архитектурный пейзажъ, изъ котораго нельзя было вырвать ни одной части, не нарушивъ равновѣсія. И вотъ, какъ о частяхъ этого общаго архитектурнаго ensemble'я, въ книгѣ о театрахъ, необходимымъ представлялся хотя бы краткій, но наглядный очеркъ этихъ, окружавшихъ театры или бывшихъ съ ними въ одной гармоніи — храмовъ и гимназій.

Паллацоло-Аіреиде. *Греческій театръ.*

Распредѣляя свои постройки по большей части у мало живописныхъ береговъ южной Сициліи, греки, очевидно, руководствовались тѣмъ, что сѣверная была болѣе подвержена опасности нападенія, была холоднѣе и не защищена отъ вѣтровъ; и наконецъ, — и это главное, — въ храмахъ Сициліи они довольствовались меньшею красотою пейзажа, быть можетъ потому, что они хотѣли достигнуть болѣе ритмическаго соединенія очертаній пейзажа съ линіями дорическаго ордера.

Грузныя, гладкія колонны, массивные фронтоны на фонѣ ровныхъ монументальныхъ очертаній холмовъ не выдѣлялись рѣзко, — напротивъ, они составляли съ нимъ чудесный ensemble.

Наконецъ, для показанія степени разрушенія и гибели памятниковъ древности, разбросанныхъ на этомъ островѣ близъ огнедышащей горы, не лишнимъ было увидѣть сколь ужасны послѣдствія этой упорной неосторожности не вѣдавшихъ грѣха и вѣрящихъ въ добрыя намѣренія боговъ эллиновъ-полудѣтей, не только селившихся, но и воздвигавшихъ свои „вѣчныя“ сооруженія — храмы, театры — на склонахъ, все время дымящейся клубами сѣрнаго дыма и извергающей огонь, Этны.

Поросшіе страшными мясистыми кактусами, фантастическими агавами, цвѣтущими въ столѣтіе разъ, уклоны горъ такъ легко было обрабатывать и разводить здѣсь благовонные сады померанцевыхъ и лимонныхъ деревьевъ!

Катанія. *Театръ.*

Наивные, довѣрчивые люди, опьяненные благодатнымъ климатомъ и щедрыми дарами земли, гибли сотнями и тысячами, и продолжаютъ, не смотря на безусловную неизбѣжность катастрофы, гибнуть до нынѣ (Мессина). Такъ обаятеленъ пейзажъ, такъ упоителенъ воздухъ, такъ ядовито-обольстительны ароматы причудливыхъ цвѣтовъ... и такъ прохладны зеленыя долины, съ бѣгущими по нимъ ручьями стекающей съ высокихъ горъ воды изъ льда и

снѣга, и такъ тѣнисты рощи и вкусны въ нихъ маслины...

Какъ же можно было противустоять такому соблазну!

А тѣмъ не менѣе, этому коварству Этны мы обязаны тѣмъ, что сооруженія колоссальной устойчивости, прочности и циклопической кладки рухнули, и ихъ портики полегли рядами, какъ подкошенные.

Въ иномъ мѣстѣ, конечно, мы видѣли бы еще и посейчасъ всю мощь этой дорики, равной которой нѣтъ во всемъ древнемъ мірѣ.

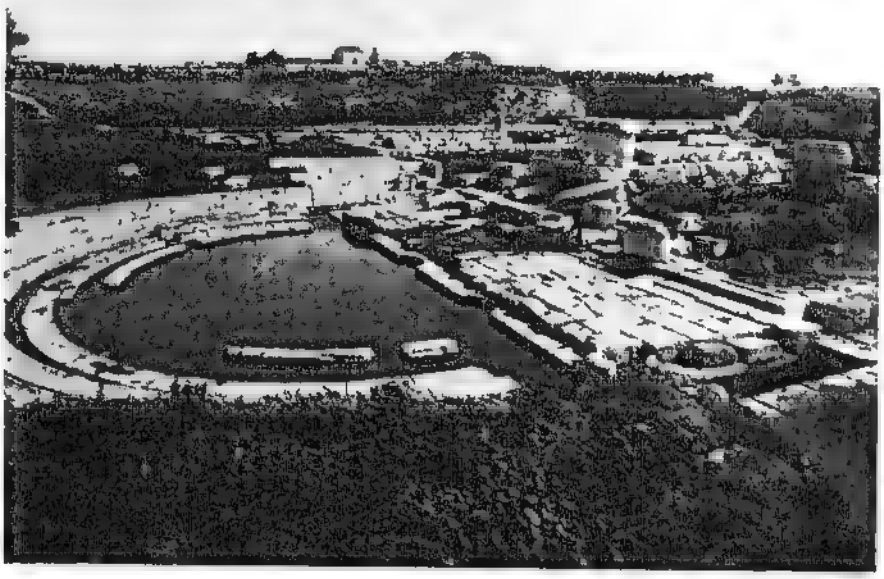
Однако античный пейзажъ Сициліи сохранился прекрасно и до нынѣ; нигдѣ нѣтъ равнаго ему по силѣ выраженія классическаго, какъ бы населеннаго миѳологическими существами, пейзажа!

Лишь въ Сициліи, въ Тавридѣ, на Капри и близъ Помпеи онъ носитъ еще на себѣ отпечатокъ чего-то подлиннаго античнаго.

Какъ же можно было разсматривать раздѣльно отъ этого фона, любуясь которымъ, граждане смотрѣли дѣйство, слушали Платона, Эсхила, — возникавшія на немъ сооруженія? И потому то, необходимо было представить, хотя бы нѣсколькими иллюстраціями этотъ кусокъ не высохшей и не застроенной еще фабриками, Эллады.

Въ не меньшей степени все это приложимо и къ Помпеѣ, гдѣ сила, окружающей театры, красоты жизни

Сиракузы. *Въ театрѣ.*



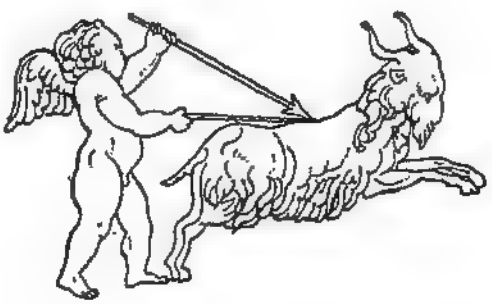
Сиракузы. *Палестра.*

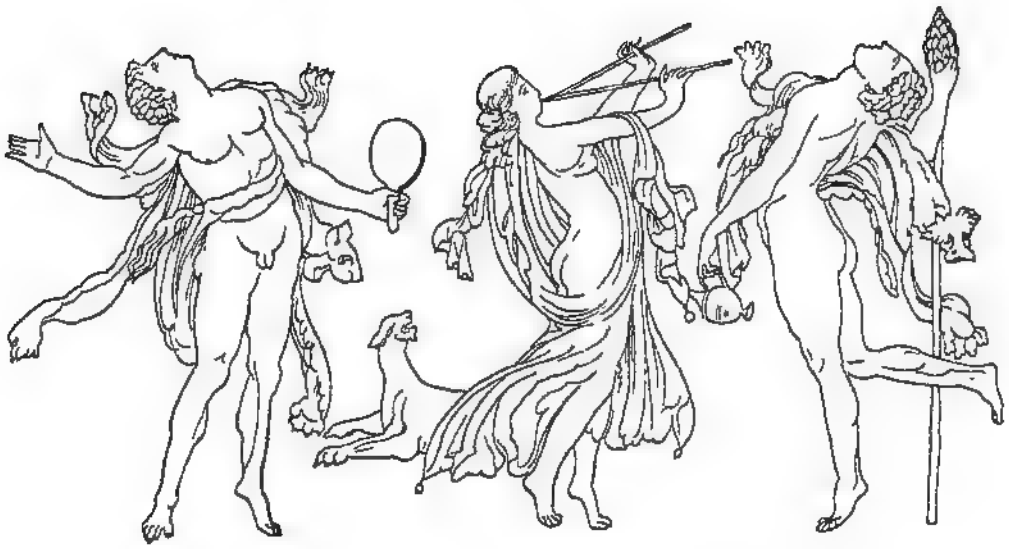
была столь мощной, что вся атмосфера, обволакивавшая городъ, казалось, была напоена ею. Съ другой стороны характеръ всего быта, да и отношеніе толпы къ драматическому дѣйству, встанетъ передъ нами живѣе, при видѣ типичнаго помпейскаго дома, его садика, украшеннаго статуями и дышащаго ароматомъ цвѣтовъ, при видѣ изображеній на камеяхъ — плясокъ, сбора винограда и разныхъ празднествъ, и на стѣнныхъ росписяхъ — вакханалій и эротическихъ забавъ!

Колоритъ Сициліи, идиллической, нѣжно-красочной Сициліи, весною, а особенно лѣтомъ, вуалированный солнечнымъ, дающимъ спектральное, почти бѣлое, освѣщеніе, избавленъ отъ рѣзкости локальныхъ цвѣтовъ.

Яркая красочность свойственна больше сѣверу Италіи; здѣсь краски, бьющія въ глаза какъ звонъ колоколовъ, весеннимъ утромъ: красныя крыши, еще болѣе яркія малиновыя стѣны, синее небо, темно-желтые фасады дворцовъ, ярко-розовыя церкви, бѣлые или черные платки и на нихъ пунцовыя розы и зеленые листочки.

Въ Сициліи отсутствуетъ эта рѣзкость красокъ, но есть классическая мягкость очертаній холмовъ, поросшихъ рощами оливковъ или чередующихся зелеными лужайками. И потому въ Сициліи, сильнѣе чѣмъ гдѣ бы то ни было, можно повѣрить и въ ту благородную художественную и природную силу, которая побуждала народъ къ созданію такихъ красивыхъ помѣщеній для его любимаго театральнаго зрѣлища.





V.

РИМСКІЕ ТЕАТРЫ.

АРХИТЕКТОНОГРАФІЯ.

Въ Римѣ періоды развитія театра шли слѣдующимъ путемъ: первый совпадаетъ, приблизительно, съ III-мъ столѣтіемъ, начинается съ постановки драмы Ливіемъ Андроникомъ въ 240 году до Р. Х., и продолжается до смерти Теренція въ 159 году. Это — время художественнаго творчества; средства представленія еще крайне просты и исполненіе вѣроятно неудовлетворительное.

Второй періодъ совпадаетъ съ II-мъ столѣтіемъ и простирается до времени Августа. Паденіе поэтическаго творчества и возвышеніе искусства

актеровъ, введеніе масокъ и роскошь постановки составляютъ отличительныя черты этого періода.

Третій періодъ — время упадка. Внѣшность постановокъ дѣлается болѣе упорядоченною (каменный театръ, театральные законы Августа) — но зато мимъ, уважаемый уже и во второмъ періодѣ, и пантомимъ пріобрѣтаютъ неограниченное господство. Трагедія и комедія находятъ также большой кругъ слушателей; вызываетъ большое сочувствіе и представленіе музыкально-мимическое (типъ балета).

Но римскія празднества не были установлены какъ у грековъ въ честь Діониса или вообще въ честь какого бы то ни было бога; они были устраиваемы во время различныхъ народныхъ торжествъ, а при императорахъ не только въ ознаменованіе государственныхъ празднествъ, но и вообще по поводу какихъ-либо радостныхъ случаевъ.

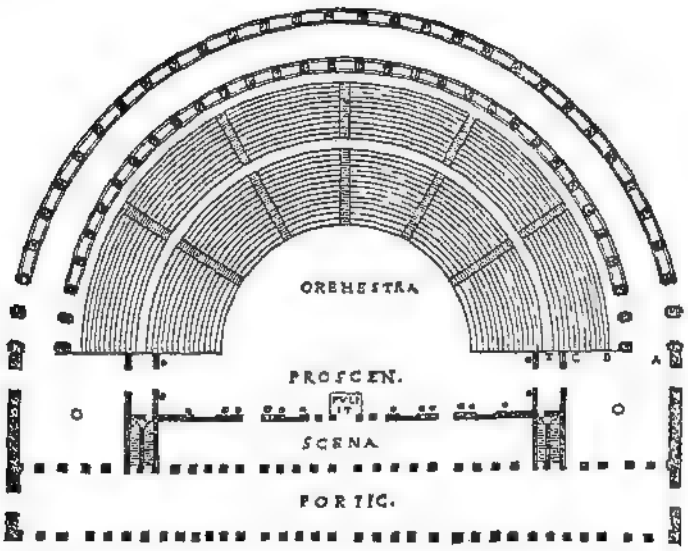
Преобразованіе греческаго театра въ римскій исходило изъ измѣненія сценическихъ игръ. Хоръ, уже въ IV-мъ вѣкѣ много потерявшій отъ своего прежняго значенія, постепенно теряетъ это значеніе вполнѣ и почти не входитъ въ римскую драму: немногіе хоревты стоятъ тамъ же, гдѣ и актеры — т. е. уже не въ орхестрѣ.

Видоизмѣненія, имѣвшія мѣсто въ римскую эпоху, и выразились, главнымъ образомъ, въ томъ, что хоры постепенно были перенесены на самую

трибуну и, освободившаяся платформа, была предоставлена всецѣло въ пользованіе публики; одновременно съ этимъ, конечно, начинается и расширеніе трибуны. Въ виду того, что платформа, такимъ образомъ, уже не могла служить отражателемъ голоса, необходимо было для этой цѣли возвысить заднюю стѣну сцены, рискуя этимъ даже закрыть видъ на окружающія дали: весьма понятно, также что это измѣненіе въ роли орхестры повлекло за собой и уничтоженіе, занимавшаго ея середину, алтаря.

Такъ римляне переработали планъ греческаго театра согласно своимъ требованіямъ. Но пространство для зрителей, представлявшее въ планѣ греческихъ театровъ секторъ почти равный двумъ третямъ круга, у римлянъ не выходитъ изъ предѣловъ полукруга (отсюда проистекала и эта параллельность границъ линіи театрона линіи трибуны; въ греческомъ, очевидно, эти линіи не были параллельны между собою).

На ровной площадкѣ, отдѣляя мѣста для зрителей отъ орхестры, находилась, идущая полукругомъ скамейка, занятая мѣстами для сенаторовъ, тогда какъ въ первоначальномъ греческомъ театрѣ, и это мѣсто входило въ кругъ орхестры и на ней-то помѣщался хоръ. Перенесеніе всего представленія на сцену заставило увеличить площадь послѣдней; она становится и болѣе возвышенной, нежели въ



Театръ Марцелла (по Серліо, 1569).
Планъ 1-го яруса.

греческомъ театрѣ, и богаче обработанной, но кромѣ того, тѣснѣе связанной въ архитектурномъ отношеніи съ мѣстами для зрителей, какъ это и видно на разрѣзахъ и планахъ реставраціи театра (римской переработки) въ Таорминѣ.

Расположеніе театровъ на ровной плоскости вызывало необходимость прибѣгать къ новымъ сводчатымъ конструкціямъ, чего не было никогда, какъ это мы знаемъ, у грековъ. Театръ въ Оранжѣ лучшій примѣръ такого сооруженія, возведеннаго помощью сводчатыхъ перекрытій.

Для римскаго театра, по Витрувію, планы устанавливаются слѣдующимъ образомъ: какъ и въ греческомъ, окружность дѣлится на 12 частей, но такъ

какъ дѣленія соединяются не по три, какъ въ предыдущемъ случаѣ, а по четыре, то, вмѣсто вписаннаго квадрата, получается вписанный равносторонній треугольникъ; діаметръ его сталъ передней линіей трибуны, а задняя сторона опредѣляла ея глубину. Такимъ образомъ трибуна становится уже болѣе глубокой нежели въ греческихъ театрахъ; это отвѣчаетъ и необходимости дать достаточно мѣста для хора и это же составляетъ важнѣйшее различіе двухъ античныхъ типовъ театра. Длина трибуны получается *вдвое болѣе ширины ея; во всемъ остальномъ*, римскій театръ спланированъ такъ же, какъ греческій.

Въ Витрувіевой конструкціи римскаго театра играетъ большую роль діаметръ одного и того же круга, которымъ опредѣляется орхестра и, главнымъ образомъ, сценическая часть; орхестра была единицею мѣры, хотя сама зависѣла отъ ширины сцены.

По Витрувію дѣленіе орхестры вписаннымъ въ кругъ квадратомъ давало, какъ мы видѣли, линію просценіума (одною стороною этого квадрата) а касательная къ окружности, параллельная этой сторонѣ квадрата, образовала заднюю линію сцены, т. е. границу постсценіума.

Мы *позволили себѣ повторить эти немногія* теоретическія основы построенія плана и эти нѣкоторыя установленія потому, что онѣ чрезвычайно важны: хотя и не подчиненныя какому-либо одному модульному закону, онѣ, однако, связываются одною геоме-

трическою схемою, которая вноситъ въ композицію — цѣльность, въ формы — слитность и въ линіи — ритмъ.

Въ Римскомъ театрѣ приближеніе сцены къ центру зрительныхъ мѣстъ, окончаніе послѣднихъ по линіи, параллельной сценѣ, уменьшеніе глубины орхестры — вотъ прямыя слѣдствія реформы. Очевидно и то обстоятельство, что первообразомъ для римскаго театра послужили Одеоны.

Что касается выбора мѣстъ для театра, то какъ мы видѣли, по Витрувію, выбирали здоровое мѣсто, но разсчитывали и на красивый видъ изъ мѣстъ сидѣнья; поэтому театры строились, такъ-же какъ и греческіе, на возвышенностяхъ и покатостяхъ. Мѣстъ сидѣнья со спинками бывало лишь нѣсколько.

Главнѣйшіе элементы сценической части: „Episceniae“, съ различными украшеніями и колоннами, „versurae pocurrentes“ и, раздѣляющая театръ стѣна, называвшаяся „praecinctiones“.

Надъ римскимъ театромъ, со временъ Катулла, натягивалось „velum“, на столбахъ, слѣды мѣстъ для которыхъ мы видимъ отчетливо, напримѣръ, въ остаткахъ сцены сиракузскаго театра. Занавѣсъ въ глубинѣ сцены замѣняло, по Витрувію, слѣдующее устройство: позади центральной части сцены задняя, богато украшенная, стѣна оставалась незамаскированной; въ продѣланные въ ней, широкіе пролеты вставляемы были деревянныя двери и на каждой изъ нихъ были изображены дали, напоминавшія

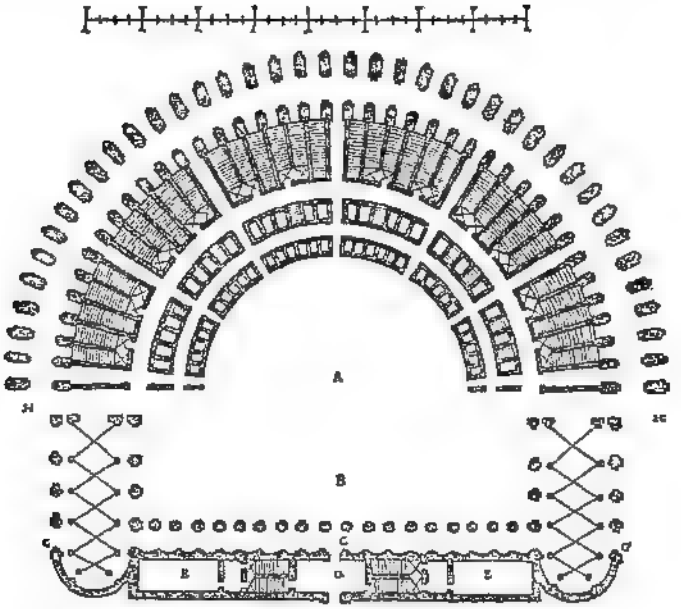
тотъ пейзажъ, на который, казалось, открывались эти двери.

Декорація въ точномъ смыслѣ этого слова, скрывавшая архитектурную обработку и измѣнявшаяся согласно требованіямъ драмы — занимала лишь края стѣны, лежащей въ глубинѣ сцены; она состояла изъ картинъ, распредѣленныхъ частями на треугольныхъ призмахъ, подобныхъ греческимъ «періактамъ», которыя повертывались при соотвѣтственномъ измѣненіи пьесы, обращая послѣдовательно каждую изъ своихъ сторонъ къ зрителю.

Существовали и такіе римскіе театры, въ которыхъ занавѣсъ, протянутый передъ сценой опускался въ моментъ начала представленія. Существованіе занавѣса возможно предположить въ театрѣ Оранжа, гдѣ сцена была крытой; въ этомъ случаѣ занавѣсъ прикрѣплялся къ деревянной конструкціи авансцены съ тою лишь особенностью, что его не опускали, какъ обыкновенно въ древнихъ театрахъ, а подымали.

Въ цѣляхъ акустики, высота задней стѣны римскаго театра должна была равняться вышинѣ мѣстъ сидѣнья, дѣлившихся на три этажа.

Акустическія требованія, вообще, были настолько велики, что для подготовки актеровъ, быть можетъ, и предназначены были эти малые театры, Одеоны, въ которыхъ происходили репетиціи и, во всякомъ случаѣ, интимные репетиціонные спектакли не для широкой публики; мы видимъ это и изъ рас-



Театръ Марцелла (по Серліо, 1562).
Планъ II-го яруса.

положенія двухъ театровъ Помпеи въ ближайшемъ другъ отъ друга разстояніи. Указанія въ этомъ направленіи даютъ намъ и Плиній, и Павсаній, и Цицеронъ.

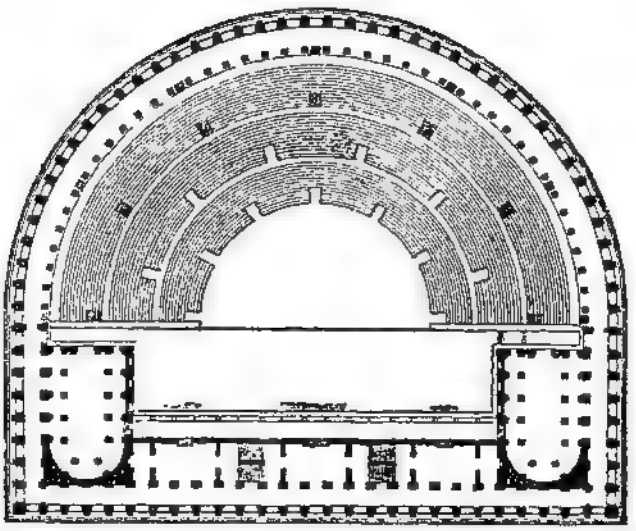
Задняя стѣна въ театрахъ Оранжа, Арля и Помпеи имѣла въ срединѣ углубленія въ формѣ вогнутаго отражателя, очевидно разсчитаннаго на то, чтобы уменьшить разсѣяніе звуковъ. Изъ Витрувія мы узнали уже, что акустическія требованія, предъявлявшіяся слушателями къ театрамъ были настолько велики, что даже деревянныя двери въ глубинѣ сцены были устроены для усиленія звуковъ: они представляли резонаторныя „деки“, къ которымъ, говоритъ Витрувій, обращался актеръ, чтобы усилить эффектъ

своего пѣнія. Витрувій же указываетъ и на обыкновеніе дѣлать для этой цѣли пустоты подъ сидѣніями зрителей и помѣщать въ нихъ акустическія вазы — резонаторы, назначенныя къ тому, чтобы усилить не всѣ звуки безразлично, а лишь тѣ, которые играли преобладающую или характеризующую роль въ данной музыкальной скалѣ.

Акустической цѣли содѣйствовалъ и потолокъ, перекрывавшій помѣщеніе сценическихъ частей театра, какъ напримѣръ въ Оранжѣ.

Въ римскомъ театрѣ внутри орхестры стоялъ также алтарь (?) θимела. По Витрувію повышеніе театрона шло подъ угломъ 25%, иногда этотъ наклонъ былъ въ отношеніи и 1 : 3. Діадзомы, т. е. концентрическіе круги сидѣній въ своей ширинѣ и по размѣрамъ превосходили греческіе. Отличною была и орхестра, которая въ преобразованномъ въ Южной Италіи, и особенно въ Сициліи, театрѣ не нужна была болѣе какъ мѣсто плясокъ и въ своей величинѣ дошла по плану всего до половины круга. Разными были и покрытія сценической части театровъ.

Существованіе перваго римскаго театра было очень кратковременно. Спустя мѣсяцъ по сооруженіи такого театра, онъ сгорѣлъ. Это было колоссальное сооруженіе, вмѣщавшее нѣсколько десятковъ тысячъ человѣкъ зрителей. Сцена его была украшена тремя колоннадами, состоявшими изъ 360 колоннъ.



Планъ римскаго театра.

Болѣе подробныя свѣдѣнія объ устройствѣ этого театра даетъ намъ Плиній.

За пятьдесятъ лѣтъ до Р. Х. другой, очень обширный театръ былъ построенъ Куріемъ. Но, такъ какъ послѣ спектакля, даже въ такихъ большихъ театрахъ, обыкновенно снимали самую сцену, которая была оборудована вращающейся системой, и такимъ образомъ получали залъ, который могъ быть использованъ и для другихъ цѣлей, то матеріала по архитектонографіи театра исторія даетъ намъ не много; начало же римскаго владычества какъ для всего эллинистическаго искусства такъ и для развитія театровъ имѣетъ уже губительное значеніе и вызываетъ упадокъ театра.

Постепенно орхестра уменьшается и уменьшается; значеніе ея утеривается и взамѣнъ ея разростается

сцена. Такимъ образомъ лучшимъ временемъ для развитія вообще античныхъ театровъ является IV-й вѣкъ, къ которому (не позже, а скорѣе ранѣе), относятся и театры Сициліи.

Когда въ Римѣ эпоха истязаній смѣнилась играми и театрами, сенатъ благопріятствовалъ возникновенію новыхъ театральныхъ зданій. Въ 99-мъ году до Р. Х. Клавдій первый вводитъ богатое живописное украшеніе сцены. Въ 63-мъ году Лентулъ Спинтеръ покрываетъ театръ легкимъ полотномъ и все что соприкасалось со сценой было такимъ образомъ уже теперь подъ навѣсомъ серебристаго холста. Но лишь Маркъ Скавръ, родственникъ Суллы, въ 58-мъ году измѣняетъ деревянный принципъ устройства сцены.

Сидѣнья выдалбливались; по срединѣ ихъ дѣлали углубленія и, для большаго удобства, клали въ нихъ подушки. Размѣры передѣланныхъ римлянами театровъ были колоссальны. Вотъ сравнительныя данныя: ширина театрона въ Сегестѣ 63 метра, въ Сиракузахъ 150 метровъ. Значительность этихъ размѣровъ объяснена можетъ быть тѣмъ что спектакли здѣсь были не ежедневными, а даваемы были всего нѣсколько разъ въ годъ и обслуживали цѣлую провинцію — Сицилію.

Разсматривая пристальнѣе театры, возникшіе на Апеннинскомъ полуостровѣ, мы увидимъ въ планировкѣ ихъ не только греческую основу,

но и тѣ традиціи, которыя прибавляются здѣсь — Ателланами.

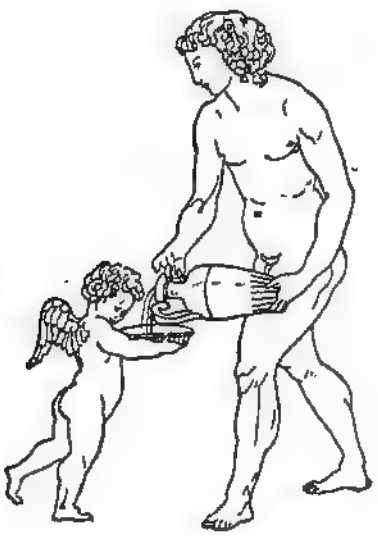
Ателланы, правда, не родились въ Кампаніи, а своимъ происхожденіемъ обязаны той же Греціи; но они акклиматизировались и выработали здѣсь с в о и обычаи и, связанныя съ ними, пѣснопѣнія. Свою примитивную сцену они заимствовали лишь до нѣкоторой степени у греческихъ театровъ. Ихъ сцена состояла изъ низкаго, всего въ одинъ метръ высотою подіума, закрыта была сзади стѣною и имѣла лѣстницу, по которой входили съ орхестры на сцену.

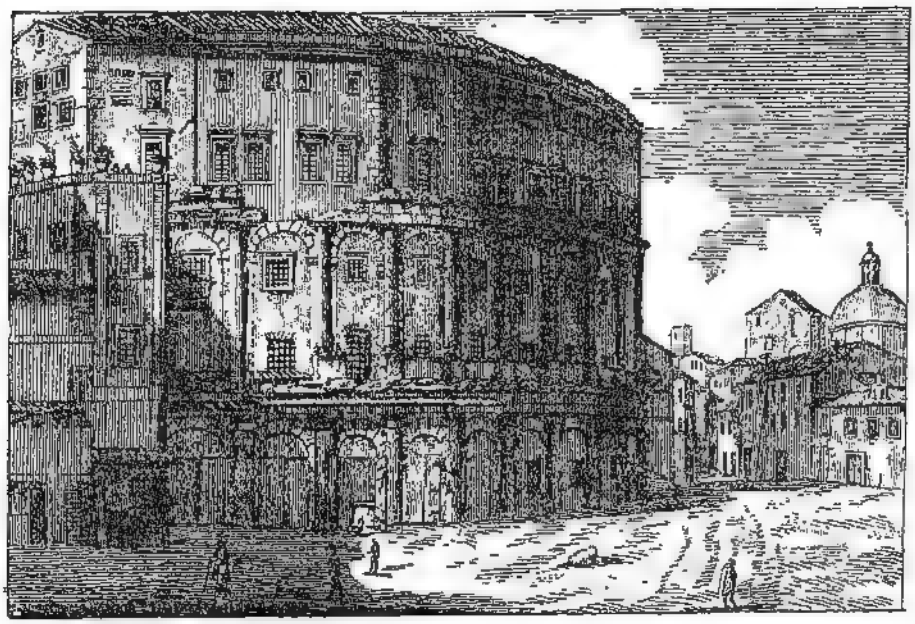
Предъ этой примитивной сценой и помѣщались въ безпорядкѣ, живописно располагаясь, зрители. Только въ IV столѣтіи благородный поэтъ Ливій Андроникъ знакомитъ этихъ обитателей Апеннинъ съ греческой драмой и, вскорѣ въ архитектурѣ, какъ и во всемъ остальномъ, граждане римской имперіи и ея колоній принимаютъ отъ грековъ устройство ихъ сцены и такимъ образомъ первоначальныя традиціи Ателлановъ должны были уступить мѣсто новому опредѣленному типу.

Отъ театра Ателлановъ не осталось, впрочемъ, почти никакихъ слѣдовъ, если не считать дверей въ задней стѣнѣ просценіума.

Сто лѣтъ прошло почти безслѣдно въ исторіи развитія римскаго театра и лишь въ 13 году до Р. Х. театръ Марцелла въ Римѣ и помпеянскій явились первыми монументальными сооруженіями этого рода.

Въ Римѣ и уцѣлѣли лишь эти единственные остатки театра Марцелла. Развитый въ Римѣ другой типъ театра „teatrum tectum“ отличался отъ предыдущаго главнымъ образомъ характеромъ покрытія, но этого типа не сохранилось никакихъ слѣдовъ; конечно, сформированіе его зависѣло отъ Одеона (Перикловаго времени) о которомъ упоминаетъ еще Плутархъ, и лучшимъ изъ такихъ театровъ, кромѣ упомянутыхъ въ Римѣ и Помпеѣ, былъ очевидно театръ въ Аостѣ и одеонъ Ирода Аттика, возникшій уже по Р. Х. въ 160—170 годахъ, въ Аѳинахъ. Остатки крытаго театра, хорошо изученные, находятся также въ Акрѣ.





Римъ. *Видъ театра Марцелла.*

ТЕАТРЫ ВЪ РИМѢ.

„Cosi... cadono la città, cadono i regni
„Copre... Tebe et Cartago erba ed arena.
(Изъ надписи на стѣнѣ театра Марцелла въ Римѣ).

Первый среди существующихъ римскихъ театровъ — древнѣйшій театръ Марцелла въ Римѣ; (23—13 г.г. до Р. Х.); но и этотъ единственный изъ всѣхъ римскихъ театровъ, уцѣлѣлъ лишь кускомъ двухъэтажной аркады наружной полукруглой стѣны.

Нижній этажъ его въ тосканскомъ ордерѣ, верхній — въ іоническомъ. Интересна исторія разрушенія

этого театра, оконченнаго постройкой при Августѣ и начатаго при Юліи Цезарѣ. Въ IX-мъ вѣкѣ онъ былъ крѣпостью и служилъ темницей папѣ Урбану II. Теперь онъ предоставленъ забвенію и населенъ ремесленниками. Общій видъ его можно возстановить мысленно, обозрѣвая дворъ палаццо Фарнезе въ Римѣ, построенный архитекторами Антоніо да Сангалло и Бальдассаре Перуцци.

Такимъ образомъ, первый изъ сохранившихся римскихъ театровъ представленъ именно этимъ кускомъ полукружія, выходящимъ на улицу S-ta Andrea-della-Valle, съ правой ея стороны.

На этомъ великолѣпномъ сохранившемся кускѣ внѣшней стѣны и видны части колоннъ.

Но, собственно, лучшимъ по времени постройки является другой театръ, возведенный въ Римѣ Помпеемъ и извѣстный намъ по античному мраморному плану III-го вѣка, хранящемуся въ Капитоліи.

Въ этомъ театрѣ находился храмъ, возвышавшійся надъ градинами, и отмѣчавшій какъ бы священный характеръ, который хранили еще тогда драматическія празднества.

За этими театрами слѣдовалъ цѣлый рядъ другихъ театровъ въ Помпеѣ, Геркуланумѣ, Тускуланумѣ и въ Греціи — театръ Ирода Аттика, въ Испаніи — въ Сагонтѣ и въ Рондѣ, въ Африкѣ — прекрасно сохранившіеся въ Туггѣ, Тимгадѣ (изслѣдованіе его сдѣлано русскимъ архитекторомъ Сангайло), Тебессѣ,

Римъ. *Театръ Марцелла.*

Кханиссѣ, во Франціи, — въ Оранжѣ, Арлѣ, Лиль-Боннѣ, Шамплье, въ Азіи, — въ Эдзани, въ Лардикѣ, Пергѣ и въ Джерашѣ (театры Греческой основы). Вспомнимъ еще двойной театръ, описанный Плиніемъ, обѣ половины котораго, сдѣланныя изъ дерева и поставленныя на стойки, могли соединяться.

Въ Италіи почти нѣтъ города, гдѣ бы не указывали на античныя развалины театровъ, но эти, по большей части, безформенныя руины принадлежатъ на самомъ дѣлѣ амфитеатрамъ, построеннымъ въ

позднюю римскую эпоху. Лишь маленькій прекрасный театръ у подножія Фраскатти сохранился не плохо внутри. Но едва ли не лучше всѣхъ сохранялся до сихъ поръ театръ 43 г. до Р. Х. въ Фалерно.

Что касается театра въ ГеркуланумѢ, то теперь онъ много лучше виденъ, конечно, на пробковой реконструкціи неаполитанскаго музея нежели въ натурѢ, гдѢ его нельзя почти отличить отъ сосѣднихъ руинъ.

Римскіе театры были, конечно, еще и въ иныхъ мѣстахъ Италіи. ОбмѢры Серліо, воспроизведенные въ его книгѢ, опредѣляютъ помимо театра Марцелла въ РимѢ еще театръ въ ПолѢ (въ Далмаціи) въ ФерентѢ, близъ Витербо (отличавшійся громадной орхестрой), и театръ между Фонди и Террачини.

Театръ Фіезоле заслуживаетъ скорѣе вниманія по своему красивому положенію, нежели за его архитектурные остатки. СлѢды римскихъ театровъ находятся еще въ ПармѢ и ВеронѢ.

Римляне не смогли включить въ созданную ими архитектуру такой гармоніи и граціи, какъ это сдѣлали греки, но зато они превзошли ихъ вполнѢ обширностью, остроуміемъ и богатствомъ конструкціи.

И если бы до насъ не дошло такихъ остатковъ каменныхъ зданій, которые убѣждаютъ насъ вполнѢ въ величіи этого народа (даже если судить по ихъ меньшимъ сооруженіямъ), то трудно было бы повѣрить во все то, что историки разсказываютъ о теат-

Римъ. *Театръ Марцелла.*

рахъ, воздвигнутыхъ римлянами для народныхъ празднествъ и для прославленія ихъ могущества.

Конечно, римляне, какъ никакой другой народъ, любили спектакли.

Но въ теченіе первыхъ шести вѣковъ исторіи мы не видимъ иныхъ, кромѣ деревянныхъ театровъ и даже тогда, когда они умѣли уже воздвигать сложнѣйшія конструкціи изъ камня и имѣли прекрасный строительный матеріалъ — они все же воздвигали театральныя постройки изъ дерева. Насчитываютъ четыре деревянныхъ театра въ одномъ только лагерѣ Фламинія.

Траянъ построилъ одинъ изъ лучшихъ театровъ. Но Адріанъ приказалъ разрушить его. Л. Муммій сдѣлалъ деревянный театръ обширнѣе всѣхъ предыдущихъ, построивъ театръ въ честь своихъ тріумфовъ въ Коринѳѣ.

Деревянные театры вообще встрѣчаются очень часто въ исторіи римскаго строительства, благодаря легкости своего выполненія.

Поэтому то деревянные театры были и много больше нежели каменные, даже больше театра Марцелла въ Римѣ.

Caylus, описывая удивительныя театральныя машины римлянъ, проливаетъ много свѣта и на конструкцію сооруженій и увѣряетъ, что древніе были гораздо болѣе свѣдущими въ строительствѣ, нежели наши современники.

«Средства, помощью которыхъ» утверждаетъ онъ, «древніе умѣли размѣщать публику были поразительны своимъ остроуміемъ и логичностью: безъ всякихъ математическихъ знаній они умѣли придумать и воздвигали конструкціи гораздо болѣе талантливыя нежели въ наше время».

«Однако древніе», прибавляетъ Caylus, «не отступали и отъ удивительной простоты въ своихъ механизмахъ.

Всѣ трудности задачъ они преодолѣвали видимо безъ особаго напряженія и безъ всякихъ подсчетовъ, всегда угадывая навѣрное вполнѣ достаточныя формы, размѣры и пропорціи». «А мы? — мы передѣлываемъ безчисленное количество чертежей» — прибавляетъ не безъ яда писатель, очевидецъ постановки обелиска Сикстомъ V-мъ въ Римѣ, «чтобы перенести глыбу гранита изъ Египта». И самый маленькій театръ Марцелла, уцѣлѣвшій лишь однимъ кускомъ — наиболѣе убѣдительный примѣръ безупречности римской конструкціи.

Помпеевъ театръ, построенный ранѣе всѣхъ предыдущихъ, былъ и наибольшимъ изъ извѣстныхъ въ этомъ родѣ театровъ. Помпей, по возвращеніи изъ Греціи, привезъ греческій планъ театра въ Митиленѣ, по которому онъ и построилъ свой театръ но въ бо́льшихъ пропорціяхъ, дабы театръ этотъ могъ вмѣстить 40.000 зрителей. Діаметръ его орхестры былъ 210 ф., внѣшней линіи — 460 ф. Театръ Мар-

целла видѣлъ на своей орхестрѣ въ 11 году до Р. Х. битвы тигровъ и пантеръ. Это былъ первый каменный театръ римской постройки. Конструкція его была настолько прочна и серьезна, что, казалось, его построили на многіе вѣка.

Освѣжая воздухъ, акведукъ доставлялъ воду во всѣ его этажи.

Много бронзы, статуй и украшеній, привезенныхъ изъ Коринѳа, Аѳинъ и Сиракузъ наполняло его залы.

Но, какъ никакая работа человѣческая не остается не измѣненной временемъ или не дополненной поколѣніями, такъ и послѣ паденія Рима постройка эта пала подъ натискомъ варваровъ, и нынѣ лишь съ трудомъ можно отыскать на остаткахъ этого театра слѣды великолѣпія замысловъ Помпея:

„Cosi... cadono la cittá, cadono i regni
„Copre... Tebe et Cartago erba et arena.

Театръ Марцелла, открытый Августомъ въ 13-омъ году до Р. Х., находится нынѣ не далеко отъ старыхъ воротъ Carmentalis, на Юго-Востокъ отъ Капитолія.

Названіе свое онъ получилъ вѣроятно отъ имени племянника Августа. Однимъ изъ его позднѣйшихъ возобновителей называютъ Веспасіана, который (по Светонію) послѣ пожара улучшилъ его.

Витрувій ошибочно называетъ совсѣмъ другой театръ этимъ именемъ Марцелла.

Серліо въ III-ьей книгѣ своихъ сочиненій даетъ обмѣры этого театра, согласно съ прежними чертежами Baldassare Peruzzi.

Реставрацію театра (въ проектѣ) дѣлалъ Desgodetz („Les édifices antiques de Rome", 1779, т. 23) Valadier, Sachse, Reber, Piranesi въ „Antichitta Romana", Canina изучалъ этотъ театръ Scaurus'a, а также два театра Curio и Pliniusa и многіе иные.

Театръ Марцелла еще въ V вѣкѣ былъ передѣланъ; въ XI Pierleone приспособилъ его подъ замокъ-крѣпость (причемъ сцена и cavae были совершенно уничтожены); далѣе, Savelli, слѣдующій владѣлецъ театра, построилъ здѣсь дворецъ, позже перешедшій къ Орсини, владѣвшимъ имъ до 1812 года.

Театръ Марцелла основанъ былъ Юліемъ Цезаремъ, въ воспоминаніе о Помпеѣ, велѣвшимъ построить грандіозное сооруженіе у подножія Капитолійскаго холма, близъ Тибра. Но смерть его настала ранѣе окончанія постройки театра.

Августъ, увлекавшійся строительствомъ, продолжалъ постройку его, и когда онъ былъ законченъ, открылъ его подъ именемъ театра Марцелла, сына его сестры Октавіи (именемъ которой онъ назвалъ также построенный имъ вблизи театра Портикъ).

Авторы разныхъ изслѣдованій объ этомъ театрѣ не пришли еще къ полному соглашенію относительно времени его построенія.

Діонъ говоря, что онъ былъ построенъ въ 741 году, т. е. еще во время консульства Варрона — даетъ тотъ же годъ, что и Balbus. Плиній считаетъ эту дату на два года преждевременной (его годъ постройки 743), и относитъ этотъ театръ ко времени консульства Гиберона и Фабія Максима.

Августъ хотѣлъ, чтобы церемонія открытія театра отличалась особымъ великолѣпіемъ. Изъ спектаклей, поставленныхъ при немъ, особенно успѣшно шли Троянскія игры.

По свидѣтельству „Хроники“ Евсевія, зданіе театра очень пострадало отъ пожара, происшедшаго въ концѣ царствованія Августа, но вскорѣ уже дано было празднество по случаю благополучно произведенныхъ поправокъ и достроекъ, произведенныхъ Веспасіаномъ. Приложилъ старанія къ исправленію театра и Алепсинъ Северій.

По манускрипту семейства Franchipione Онуфрія Панвинія театръ этотъ уже въ XI в. былъ значительно разрушенъ; и ко времени обладанія имъ семействомъ

Савелли, относится устройство здѣсь крѣпости; Савелли въ концѣ XV вѣка, построили на его руинахъ дворецъ и слѣдующая надпись свидѣтельствуетъ о томъ:

«Amphitheatra prins Mox
Propugna cula Rusrus Dikuta
Restituit clara Savela domus».

Остатки театра образуютъ теперь нагроможденіе домовъ разнообразнѣйшихъ эпохъ. Недаромъ и названіе этой кучи камней, находящейся нынѣ въ XI кварталѣ Рима, называемомъ St.-Angello,—«Monte-Savello». Орхестра этого театра отдѣлялась отъ сидѣній возвышеніемъ, а отъ сцены pulpitum (въ пять футовъ высотою). Сцена театра, видимо, раздѣлялась на proscenium (впереди) versurae и postcenium (сзади). Въ виду частой посѣщаемости и потому сравнительно очень большой популярности (конечно, незаслуженной, по сравненію съ многими иными театрами даже Италіи Помпеи, и тѣмъ болѣе Сициліи), укажемъ подробнѣе на тѣ источники, изъ которыхъ, заинтересовавшіеся этимъ театромъ, смогутъ почерпнуть болѣе подробныя о немъ свѣдѣнія; въ сочиненіяхъ слѣдующихъ, изданныхъ на французскомъ и итальянскомъ языкѣ, авторовъ о театрѣ Марцелла даны тѣ или иныя свѣдѣнія:

Plutarche, „Vie de Marcellus"; Pline, гл. 8 и 36; Suetonie, „Vie de Jules César et d'Auguste"; Dion Cassius, гл. 43, 53 и 54; Publius Vittor, „Déscrip-

tion des quatorzes Quartier de Rôme". Vitruvie, кн. V (съ Витрувіемъ согласны или даютъ идентичныя свѣдѣнія Philander, Barbaro (кн. V) Gallini, Perrault); Léon-Baptiste Alberti, гл. 8; Serlio, „Della Antichittà", т. 3; Gamicci, „Della Antichitta di Rom"; Nordini, „Roma Antica"; Bellori, „Scenografie veteris Romae"; Juste Lipse, „Des Amphitéâtres"; Epitom, гл. 140, Lamprid, „Allesandro Sévero". Desgodetz, Panvinius, San Gallo, Piranesi (4 томъ, „Antiquités Romaines"), Maufocon, Paolo Posi, Baldassare Peruzzi, Nolli (Grand plan Topographique de Rôme), Canina, Streit.

Вмѣстимость театра Марцелла, по Публію Виттору, т. е. по наиболѣе древнему источнику для исторіи этого театра (авторъ жилъ при Валенсѣ, императорѣ Востока, около 370 г. по Р. Х., т. е., когда онъ могъ видѣть театръ Марцелла еще цѣлымъ и, такимъ образомъ, достаточно вѣрно судить объ его вмѣстимости) — тридцать тысячъ зрителей.

По другимъ источникамъ (Fano, Fulvio, Marlianus, Mauro) количество это должно быть значительно увеличено (восемьдесятъ тысячъ человѣкъ). Никто не усумнится, что императоръ, которому Витрувій посвятилъ свой трудъ, былъ Октавій Августъ.

Однако Витрувій въ кн. V говоритъ, что «всѣ наши народные театры изъ дерева». О каменныхъ театрахъ авторъ упоминаетъ позже, но тамъ онъ подразумѣваетъ театръ Помпея; вотъ почему и создалась теорія, утверждающая, будто Витрувій не могъ быть строителемъ театра Марцелла.

Вскорѣ послѣ зарожденія римскаго театра, началось и его сформированіе. Еще Val. Messola и Cassius Longinios, рѣшили строить театръ, который позже консулъ Scinia Nasica — разрушилъ.

Мы уже знаемъ о томъ, что Eumenius Scaurus, построилъ театръ значительно большій и болѣе прочный, со сценой украшенной колоннами и бронзовыми статуями.

Кай Куріонъ, въ 58 году до Р. Х. хотѣлъ превзойти предшественниковъ и сдѣлать что-либо еще

болѣе выдающееся: онъ и построилъ два театра съ вращающимся на оси амфитеатромъ, дабы по окончаніи театральнаго представленія, весь этотъ театронъ, (вмѣстѣ съ народомъ!) могъ бы поворачиваться въ другую сторону, гдѣ на спеціальной площадкѣ происходили битвы гладіаторовъ.

Лишь позже (съ 55 года) начали строить театры цѣликомъ изъ камня. Помпей, по возвращеніи съ войны противъ Митридата, построилъ такой первый театръ въ 55 году до Р. Х. Сожженный Тиверіемъ, позднѣе, онъ былъ предоставленъ реставраціи Калигулы. Неронъ позолотилъ его, дабы болѣе роскошно принять Тиридита, царя Арменіи. Позднѣе при Титулѣ и Филиппѣ театръ этотъ горѣлъ, но былъ исправленъ, а еще позже, при Теодорихѣ, старавшемся реставрировать античныя постройки, театръ былъ возстановленъ.

Во время гражданскихъ войнъ (въ IX вѣкѣ) театръ занятъ былъ Орсини; позднѣе онъ оказался конюшнями (дворца Pio) на Campo del Fiore.

Остатки именно этого погибшаго театра находятся нынѣ близъ Тибра; это предположеніе вѣроятнѣе всего, такъ какъ, по Діону Кассію, открытіе его почтилъ своимъ присутствіемъ Августъ, «пріѣхавшій сюда прямо на кораблѣ» (очевидно было половодье и волны Тибра омывали самыя стѣны театра).

Театръ былъ перестроенъ несомнѣнно, и не разъ, въ средніе вѣка, затѣмъ достроенъ, снова разру-

шенъ и испорченъ окончательно; и вотъ уцѣлѣли лишь эти упомянутыя части.

Въ нижнемъ ряду градинъ находились сидѣнія, высѣченныя изъ мрамора. Въ срединѣ его возвышался алтарь, украшенный богато рельефами; — самый красивый изъ всѣхъ сохранившихся жертвенниковъ.

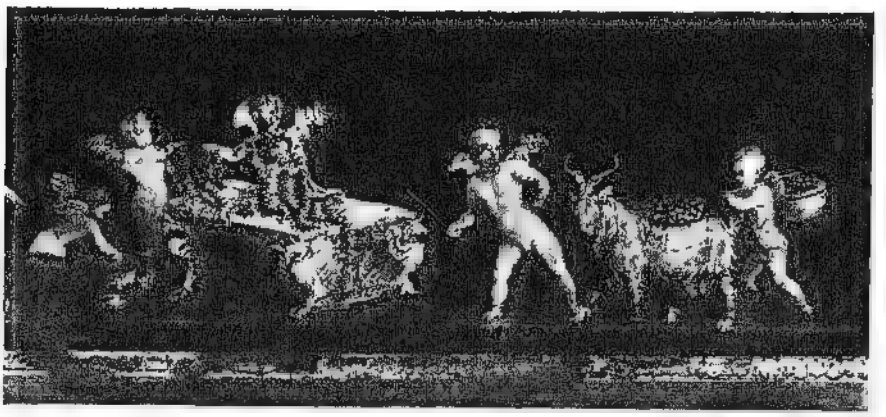
Въ пятомъ ряду мраморная лѣстница, вела изъ ипосценіума въ орхестру. Слѣдующая надпись, относящаяся вѣроятно къ III—IV столѣтію по Р. Х., высѣчена здѣсь на камняхъ:

«Эту сцену прекрасную
Создалъ мечтательный богъ,
Фандросъ, зоила сынъ
Благословенный эллинъ Архонъ».

Остатки театра Марцелла послужили, спустя многіе годы послѣ его возведенія, источникомъ для разработки многихъ архитектурныхъ мотивовъ. Кусокъ колоннады (перваго и второго ярусовъ), видной съ наружной стороны театра и понынѣ, явился мотивомъ, вдохновившимъ Антоніо да-Сангалло къ возведенію (въ дорикѣ) перваго этажа двора палаццо Фарнезе въ Римѣ; второй этажъ надстроилъ Виньола (въ іоническомъ стилѣ), взявъ несомнѣнно также за образецъ театръ Марцелла. А дворъ палаццо Фарнезе послужилъ вѣдь образцомъ, варіанты котораго повторяются много разъ въ Италіи! И какъ только кусокъ уцѣлѣвшаго античнаго сооруженія можетъ быть настолько значительнымъ архитектурнымъ мате-

ріаломъ, что даетъ поводъ къ художественной обработкѣ многихъ лучшихъ дворовъ Италіи (въ Моденѣ дворъ Pallazzo Ducale, въ Виченцѣ — дворы палаццо, воздвигнутые Палладіо, и т. п.), такъ и элементы самого театра — его сцены, залы и т. п. — еще не использованные нами, мало разработанные смогутъ найти себѣ примѣненіе гораздо большее, нежели они находили до сихъ поръ.

Такова живая сила этого искусства, и особенно сила зодчества древнихъ! И, какъ куски развалинъ служили для образованія чудесныхъ памятниковъ ренессанса, такъ и вдумчивое использованіе формъ театра и приложеніе ихъ къ нашимъ условіямъ, способно еще создать — и не разъ — новыя формы театра и сможетъ влить живительные соки въ обновленіе, вѣроятно, самого дѣйства.



ТЕАТРЫ ПОМПЕИ.

«Жизнь древнихъ была лѣтней и душа ихъ тоже была болѣе лѣтней, нежели наша, и жилища въ Помпеѣ имѣютъ психологію лѣтнюю, воздушную, довѣрчивую. Въ жилищахъ много воздуха, но главное — свѣтъ сверху. Дома невелики, вообще, все въ миніатюрѣ; внутрь дома вводили маленькіе садики и, такимъ образомъ, воздухъ, человѣкъ и растенія перемѣшивались съ землею и камнемъ. Въ Помпеѣ стѣнная живопись показываетъ намъ высочайшій цѣльный вкусъ, вся стѣна ярко-красная, это огромное красное полотно, а въ серединѣ его маленькая сценка, летящій Меркурій, охотящаяся Діана или миѳологическія сцены изъ Одиссеи. Глазъ не разбѣгается, вниманіе не дробится, ничего не ищетъ, потому, что прямо передъ собою все находитъ. Или еще: стѣна вся черная, а въ серединѣ ея живой цвѣтокъ — желтое съ пунцовымъ, бѣлое съ лиловымъ.

Это сообщало комнатамъ удивительное единство настроенія и въ этихъ домахъ жили прекрасные невинные люди, которые не знали или почти не знали ощущенія грѣха».

«И жизнь, и пейзажъ, и вся та красота, которая разлита была вокругъ Помпеи, способствовали проявленію большого интереса къ театру. Помпейская жизнь была чѣмъ то вродѣ отдохновенія, въ лучшемъ смыслѣ этого слова». Весь укладъ жизни, обиліе бань, гимнастическихъ и всякихъ иныхъ увеселительныхъ заведеній, указываютъ на это радостное привольное времяпрепровожденіе, а окружающій Помпею пейзажъ, классически напоенный, въ краскахъ звучный и въ линіяхъ благородный, образуетъ ритмъ неизъяснимой прелести, гармоническое сліяніе силуэта пологихъ холмовъ, моря, колоннъ и портиковъ, вырисовывающихся нѣжно на фонѣ далекихъ лиловыхъ горъ.

И, хотя считаютъ, что Помпея не историческая святыня, такъ какъ не мѣсто благочестиво умершее, но — среди многихъ великолѣпныхъ развалинъ міра, остатковъ цѣлыхъ городовъ, процвѣтавшихъ за тысячелѣтія до насъ, — можно смѣло сказать, что нѣтъ ни одного памятника древности, столь краснорѣчиваго въ пустынномъ безмолвіи своемъ, столь удивительнаго разнообразіемъ и живостью предметовъ, въ немъ заключенныхъ и столь характерныхъ для эпохи, какъ Помпея!

о. Капри. *Видъ близъ Анакапри.*

Причину такого отличительнаго превосходства можно легко понять: остальные памятники древняго міра разрушались постепенно, истребляемые руками варваровъ и безпрерывнымъ дѣйствіемъ стихій: здѣсь все стерто было съ лица земли мгновенно и засыпано какъ кладъ для позднѣйшаго потомства; благодѣтельные слои пепла и лавы, извергнутые Везувіемъ, въ теченіе семнадцати вѣковъ хранили бдительно священное наслѣдіе, завѣщанное глубокою древностью XVIII столѣтію. При малѣйшемъ расположеніи къ мечтательности, посѣтитель безмолвныхъ улицъ и площадей Помпеи, видящій предъ собою такое полное соединеніе остатковъ древняго міра невольно можетъ забыться.

Улицы пусты; верхніе этажи разрушены, но это могло случиться на-дняхъ, и жители еще не успѣли возвратиться въ свои поврежденные дома. Вотъ имена хозяевъ, написанныя на стѣнахъ, вотъ вывѣски промышленниковъ, вотъ объявленія объ ожидаемыхъ зрѣлищахъ, вотъ лавка въ которой видно пятно отъ вина, вотъ мельница, гдѣ еще не кончили молоть. А мостовая — слѣды, прорѣзанные на ней колесами не сгладились еще и донынѣ...

Вотъ обломки колоннъ, пожелтѣвшаго отъ времени благороднаго мрамора; пурпурныя или оранжевыя стѣны, расписанныя различными, тончайшей работы и жизнерадостныхъ сюжетовъ, изображеніями; вотъ статуя стараго Силена въ маленькой нишѣ,

Помпеи. *Casa del poeto tragico.*

меньшая нежели стебли пунцовой мальвы, растущей въ приподнятомъ надъ землею, игрушечномъ садикѣ.

А вотъ садикъ Casa del poeto tragico: маски, подвѣшенныя къ фризу и нѣжно улыбающіяся послѣднему поцѣлую лучей заходящаго солнца.

И всюду тишина, ласковыя краски, благоуханіе.

Вдали плавный профиль горъ; вѣтки оливковъ тонкими перистыми листьями касаются всей этой картины на первомъ планѣ, и заставляютъ вспомнить о фрескахъ Веронезе въ виллѣ Мазеръ. Тамъ лишь, далеко у подножія Альпійскихъ горъ — въ этомъ второмъ отечествѣ классики, возродился полторы тысячи лѣтъ позднѣе культъ античной красоты.

Таврида, Капри, немногія мѣста Сициліи и эти окрестности Помпеи — вотъ тѣ единственныя мѣста, гдѣ сохранилась еще «классика» пейзажа.

Въ самой давно высохшей Греціи ея стало несравненно меньше. Нѣтъ здѣсь уже болѣе зеленыхъ лужаекъ, по которымъ бродятъ еще бѣлыя козы, нѣтъ и кустарниковъ сочной зелени, въ душистой тѣни которыхъ могли бы наслаждаться Дафнисъ и Хлоя...

Но въ Помпеѣ радуетъ не только пейзажъ. Фрески, покрывающія стѣны многихъ домовъ и общественныхъ сооруженій, радостны не только красочными сочетаніями, но также и сюжетами.

Даже кусокъ фрески — «Жертвоприношеніе Ифигеніи», — трафаретъ при изученіи помпейской живописи по альбомамъ «Исторій искусствъ», въ сущ-

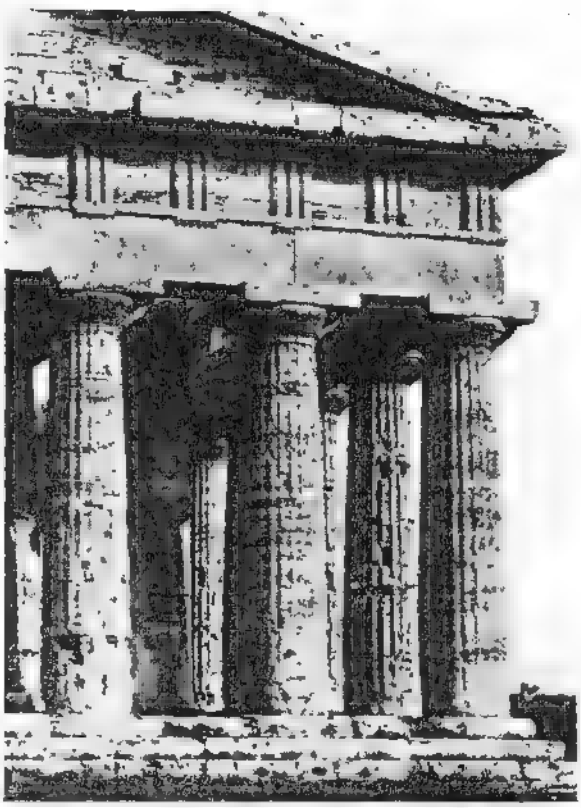
Помпея. *Садикъ.*

ности, полонъ неизъяснимой прелести, во всемъ цѣломъ видѣ, окруженный рамкою вьющихся виноградныхъ лозъ и цвѣтовъ. А козлята, амуры съ корзинами фруктовъ и игрушечные олени создаютъ цѣлый міръ особой фантастики земной жизни, и радостей, понятныхъ нынѣ намъ, жителямъ городовъ, лишь на камеяхъ и геммахъ, да на этихъ фрескахъ. «Но здѣсь мы любуемся жизнью иною, людей иныхъ, окруженныхъ обстановкою, насквозь пропитанною красотою видѣвшихъ всюду богатыя сочетанія красокъ, гармоническія линіи. Душа этихъ, казалось, всегда веселыхъ людей, была полна звуковъ и пѣснопѣнія». Природа властно заставляла людей требовать физическихъ наслажденій, художественныхъ эмоцій для души и страстнаго упоенія для тѣла.

И потому-то театръ въ Помпеѣ игралъ особенно большую роль въ жизни ея гражданъ, значительно большую нежели всѣ другіе, вмѣстѣ взятые, римскіе театры на Апеннинскомъ полуостровѣ.

Большой театръ Помпеи, построенный въ 55 году (по Тациту), вмѣщавшій до 40,000 зрителей и измѣненный Тиверіемъ, оконченъ былъ при Калигулѣ и снова перестроенъ Клавдіемъ. Онъ назывался такъ въ противоположность другому — «малому» театру и разрытъ окончательно въ 1793 году. Строителемъ театра считается Маркъ Руфъ.

По уцѣлѣвшимъ остаткамъ, уже при Теодорихѣ, можно догадываться о томъ, что́ было разрушено;



Пестумъ. *Храмъ Нептуна.*

все зданіе возстановлено превосходно въ рисункѣ Lavega. Въ нижнемъ ряду площадки помѣщались сановники, прочіе зрители — на ступеняхъ, раздѣленныхъ на три cavae.

Нижняя — Infima cava имѣла не болѣе пяти ступеней; верхняя — summa cava служила для женщинъ, отдѣленныхъ отъ публики желѣзною рѣшеткою.

Коридоръ, на сводахъ, огибающій все полукружіе театра, имѣлъ предназначеніе, подобное полукружію въ амфитеатрахъ, т. е. онъ былъ устроенъ для дальнѣйшаго всхода на ступени 2-го и 3-го отдѣленій.

Лѣстницы дѣлили весь амфитеатръ на cunei; передъ сценой были мѣста для музыкантовъ; по угламъ сцены были два возвышенія: двѣ трибуны — гдѣ помѣщались начальники театра. Передняя часть сцены, proscenium, была отдѣлена отъ театра, какъ явственно показываетъ это и планъ, тремя ярусами колоннъ, разныхъ ордеровъ, съ нишами и статуями между ними; актеры одѣвались въ просценіумѣ, изъ котораго они выходили тремя дверями: средняя называлась царскою, правая служила для второстепенныхъ лицъ, лѣвая для прислуги.

По бокамъ сцены были найдены большіе треугольные камни; полагаютъ, что на нихъ ставились разныя кулисы и поворачивались, по мѣрѣ надобности: древніе такъ любили все сверхъестественное, въ ихъ трагедіяхъ такъ часто являются боги, тѣни, фуріи, а люди исчезаютъ, поражаемые громами, или поглощаемые землею, что, видимо, театральныя представленія не могли существовать безъ очарованія механики.

Занавѣсъ — siparium — не подымался въ помпейскомъ театрѣ вверхъ при открытіи сцены, а опускался внизъ; продолговатое отверстіе идущее во всю ширину сцены доказываетъ это предположеніе.

Помпеј. *Два театра.*

Ступени амфитеатра высѣчены были въ скатѣ холма; на немъ стоитъ и все зданіе, сидѣнія были покрыты бѣлыми мраморными плитами, устилавшимися въ Помпеѣ еще коврами и подушками.

Въ верхнюю часть стѣны вдѣланы были каменныя петли, куда вставляли деревянные шесты для натягиванія на нихъ покрывала, защищавшаго зрителей отъ дождя и лучей солнца. Защита эта была тѣмъ необходимѣе, что представленія давались днемъ; римляне, однако, долго не хотѣли знать этого удобства. Покрывала эти выдуманы и примѣнены были впервые въ той странѣ, гдѣ лежитъ Помпея — въ Кампаньи, и блюстители строгихъ римскихъ нравовъ называли такую слабость помпеянъ „кампанскою изнѣженностью“. Валерій Максимъ и Амміанъ Марцелъ строго упрекали своихъ согражданъ за введеніе такого улучшенія въ театрахъ, но увѣщанія эти не остановили общаго стремленія къ новымъ удовольствіямъ и роскоши, дошедшей до того, что въ Помпеѣ стали дѣлать театральныя покрывала изъ шелковыхъ тканей, съ золотыми звѣздами, и окропляли ихъ искусственнымъ дождемъ благовонныхъ водъ; надпись, найденная въ публичныхъ баняхъ, показываетъ что и этотъ родъ наслажденія не былъ чуждъ помпеянамъ.

Заднюю часть Помпеянскаго театра окружаетъ атріумъ, подъ сценою видны мѣста, куда вставлялись мѣдные или глиняные пустые сосуды — для

Помпея. *Большой театръ.*

доставленія большей звучности. Средство это изобрѣтенное въ Греціи и перенесенное потомъ въ Италію, имѣло и здѣсь большое значеніе.

Входъ въ театръ въ Помпеѣ былъ по костянымъ билетамъ. Употребленіе на билетахъ двухъ языковъ, служитъ доказательствомъ того, что Помпея, во времена даже римскаго *владычества*, хранила еще греческій характеръ.

Малый театръ былъ рядомъ съ Большимъ. Ихъ раздѣлялъ лишь портикъ. Онъ названъ одеономъ, ибо положеніе его совершенно согласно со словами Витрувія, который говоритъ, что по выходѣ изъ театра, на лѣвой рукѣ долженъ быть одеонъ, или театръ музыкальный. Названіе комическаго ему даютъ въ отличіе отъ трагическаго. Достовѣрно — надпись надъ дверью о томъ говоритъ, — что онъ имѣлъ крышу. Да видны наверху стѣны и мѣста, гдѣ стояли колонны, поддерживавшія ее. Между колоннами свѣтъ проходилъ въ помѣщеніе. Малому театру приписываютъ самыя разнообразныя предназначенія: тутъ давались комедіи, концерты, поэты читали стихи и производили пробы пьесъ, шедшихъ потомъ въ Большомъ театрѣ. Витрувій, ясно говоритъ, что таково, по крайней мѣрѣ, было предназначеніе всѣхъ одеоновъ.

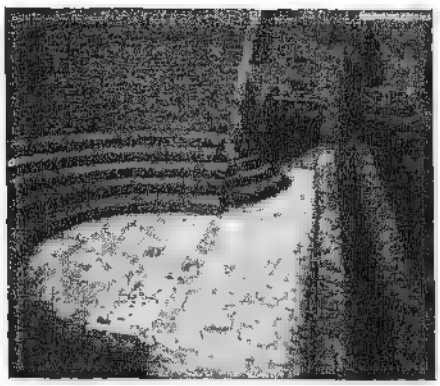
Древніе писатели упоминаютъ и объ иныхъ крытыхъ театрахъ, но это исключеніе изъ общаго правила, кажется, было присвоено лишь однимъ оде-

Помпея. *Одеонъ (Teatro coperto).*

онамъ. Плутархъ, въ жизнеописаніи Перикла, описываетъ устройство крыши на одеонахъ. Полъ орхестры одеона вымощенъ былъ мраморными четыреугольными плитами разныхъ цвѣтовъ. Светоній разсказываетъ, что обида, нанесенная въ театрѣ Пуццоли одному римскому сенатору, дала поводъ Августу установить строгое раздѣленіе между гражданами въ театрахъ: и каждый треугольникъ — cunes — получилъ свое назначеніе. Женатые были отдѣлены отъ холостыхъ, юноши отъ стариковъ и т. д. Стѣна, раздѣлявшая сцену на post и proscenium была украшена въ одеонѣ бѣдно, но въ ней были тѣ же три двери, какъ и въ большомъ театрѣ, ибо они видны на планѣ. Мѣсть ни для машинъ, ни для кулисъ не видно въ этомъ театрѣ. Одеонъ разрытъ окончательно въ 1796 году. Оба театра Помпеи могли вмѣстить очень большое количество народа, зрители стекались также изъ окрестностей, но представленія даваемы были не часто; кромѣ двухъ этихъ театровъ, существовалъ еще въ Помпеѣ большой амфитеатръ.

Изверженіе Везувія 24 августа 79 года покрыло своею лавой и театръ Геркулана.

Эта прекрасная постройка состояла, какъ всѣ греческіе театры, изъ полукруга (по M. Bellicard'y — полуэллипса), въ 204 фута въ діаметрѣ, срѣзаннаго по длинѣ (какъ въ „Teatro Olimpico" — въ Виченцѣ). Сцена его представляла, какъ въ Таорминѣ, прямо-



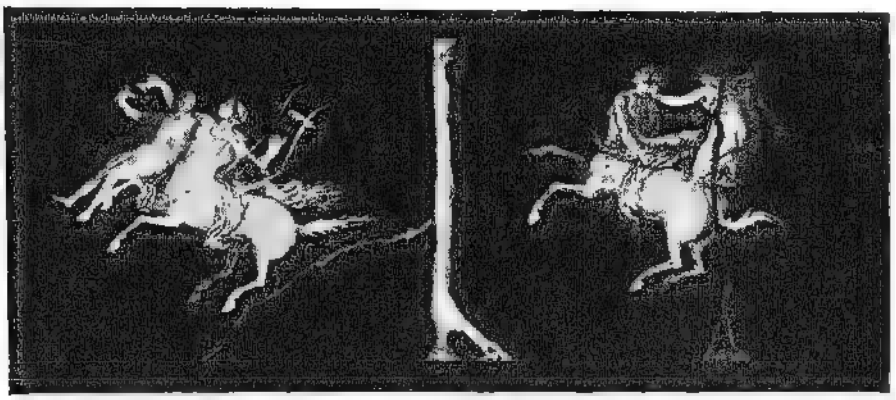
Помпея. *Театръ.*

угольникъ, меньшихъ нежели самый театръ размѣровъ въ 72 ф. длиною и 30 ф. глубиною. Сцена была украшена колоннадою изъ раскрашеннаго алебастра. Конистра окружена была одноэтажнымъ амфитеатромъ изъ 16 градинъ, перерѣзанныхъ семью лѣстницами и замыкавшимся сзади высокимъ покрываломъ.

Второй этажъ шелъ на высотѣ 18 футовъ, въ немъ было всего 4 ряда градинъ, приходившихся уже выше сцены. Всѣ стѣны были богато декорированы нишами и статуями. Градины эти были раздѣлены на пять отдѣловъ пьедесталами паросскаго мрамора, которымъ отдѣланъ былъ и самый театръ, украшенный шестью бронзовыми колесницами.

Прилегающіе къ театру залы были расписаны фресками и живописью иной техники, изображавшею разные миѳологическіе сюжеты. Внѣшнія стѣны театра, въ отличіе отъ прочихъ театровъ, состояли изъ двухъ, параллельно идущихъ, коридоровъ.

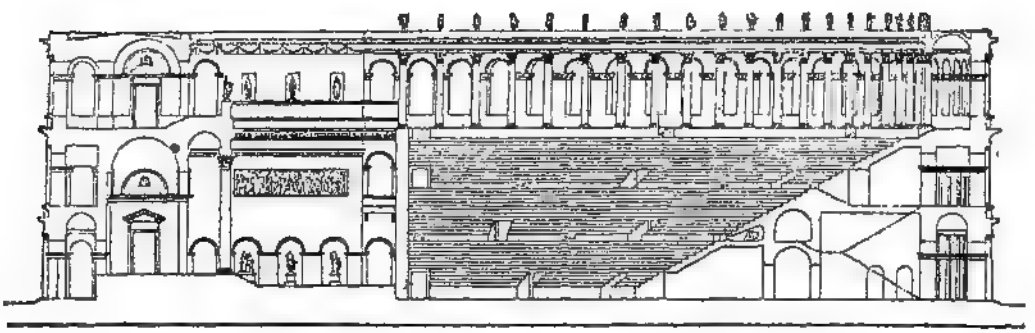
Театронъ его вмѣщалъ десять тысячъ зрителей.



ТЕАТРЫ ФРАНЦІИ.

Часто, когда говорятъ объ античныхъ и эллинистическихъ памятникахъ архитектуры — подразумѣваютъ мѣстонахожденіе ихъ въ Греціи или въ Италіи, но и помимо Малой Азіи, Африки или Сициліи, гдѣ мы видѣли образцы искусства этой эпохи, есть еще области въ Европѣ чрезвычайно богатыя и не развалинами, а уцѣлѣвшими во всемъ своемъ великолѣпіи античными строеніями — это югъ Франціи. Во времена Возрожденія сюда пріѣзжали лучшіе итальянскіе мастера, для изученія древнихъ построекъ долины Роны.

Nimes, Arles, Troyes, Vienne, и многіе другіе французскіе города обладаютъ донынѣ античными сооруженіями. Въ каждомъ изъ этихъ городовъ есть какой нибудь акведукъ, храмъ, арка или иное сооруженіе. Выстроенный въ царствованіе Марка Аврелія, реставрированный до нѣкоторой степени архитек-

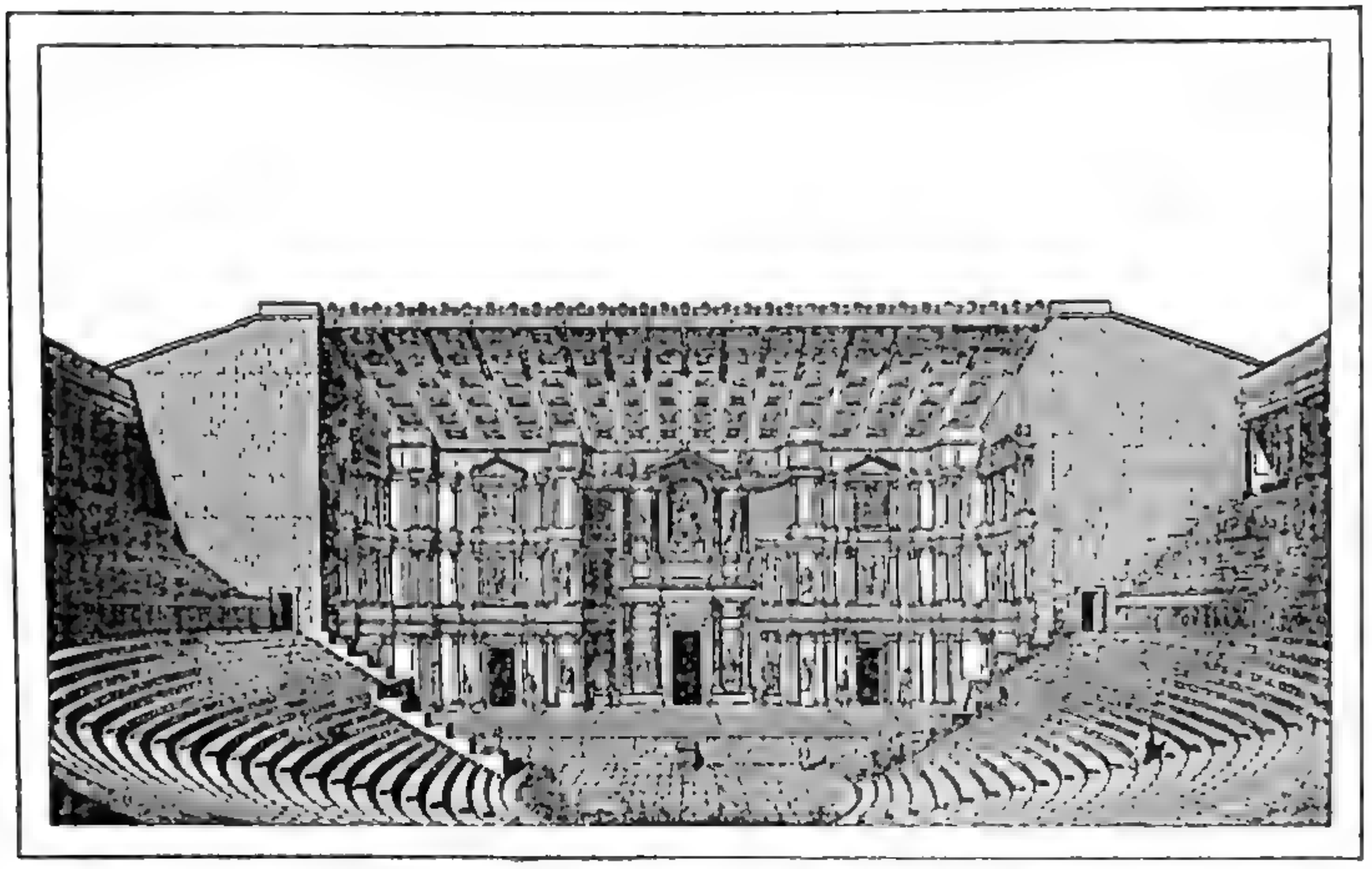


Оранжъ. *Разрѣзъ театра.*

торомъ Caristie, римскій театръ въ Оранжѣ имѣетъ циклопическій фасадъ, который Людовикъ XIV назвалъ самой прекрасной стѣной своего государства. Его пространный амфитеатръ великолѣпно сохранился и былъ подновленъ лишь въ нѣкоторыхъ частяхъ. Въ 1906 году театру въ Оранжѣ — этимъ чудеснымъ руинамъ, угрожала опасность быть заживо возстановленными „племенемъ реставратовъ", желавшимъ кажется слишкомъ большого „plein air'а". Но Габріэль Буасси въ „Mercure de France" взялъ на себя инициативу агитаціи за сохраненіе театра, которую онъ сумѣлъ доблестно довести до конца, отстоявъ нерушимость этого единственнаго въ Европѣ, по своему сохранному виду сцены, образца титаническаго театральнаго строительства древнихъ.

Планъ огромнаго театра въ Оранжѣ во всѣхъ частяхъ типично римскій.

Скошенные, не параллельные края театрона его образуютъ больше полукруга; полукруглая же орхестра,



Оранжъ. *Реконструкція театра (по Caristie).*

Оранжь. *Наружный фасадъ театра.*

Оранжъ. *Въ театрѣ.*

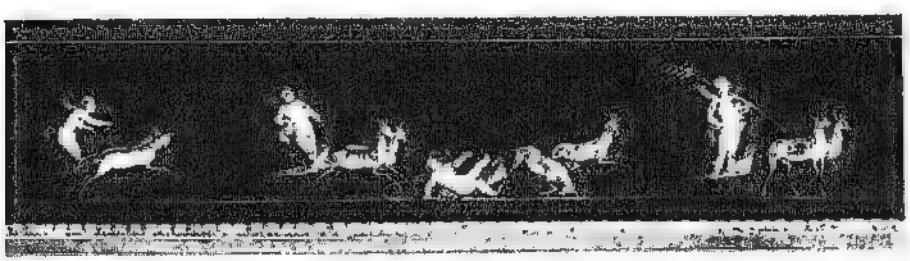
Оранжъ. *Сцена театра.*

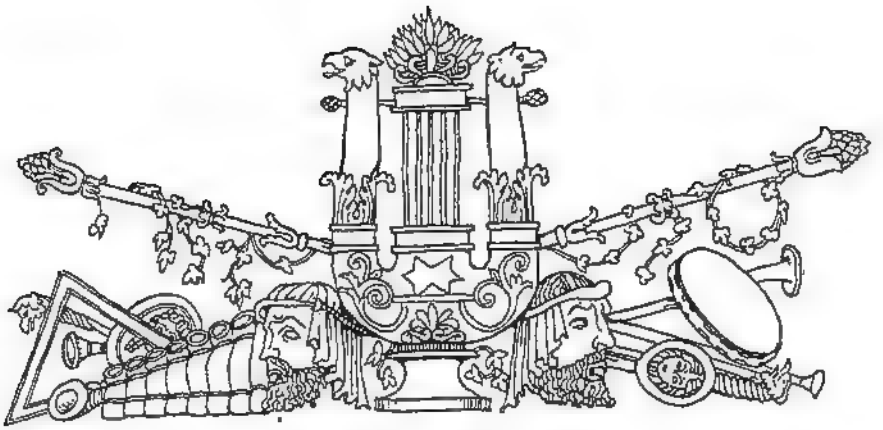
сжатая, однако, выдвинутою сильно низкою и широкою (въ разрѣзѣ) сценою — собственно, просценіумомъ, снабжена двумя лѣстницами по бокамъ, упирающимися въ этотъ просценіумъ, и мѣстомъ между этими лѣстницами съ просценіума въ орхестру и краями театрона. Одна діадзома раздѣляла весь амфитеатръ пополамъ.

Болѣе подробныя свѣдѣнія объ этомъ позднеримскомъ театрѣ, возведенномъ на землѣ Галловъ — даетъ изслѣдованіе его архитекторомъ Auguste Caristie. Подобная же реконструкція сдѣлана была въ 1908 году и относительно театра въ Béziers.

Рядомъ съ театромъ въ Оранжѣ былъ амфитеатръ-стадіонъ. Къ сожалѣнію, отъ него не сохранилось никакихъ существенныхъ остатковъ.

Римскіе театры въ Аспендѣ (описанный архитекторомъ Дурмомъ), въ Бозрѣ, въ Аостѣ (описанъ также у Дурма) представляютъ собою менѣе значительный интересъ.





VI.

ТЕАТРЫ СРЕДНЕВѢКОВЬЯ.

«Was *die Comoedien für herrlich Nutzen haben*
Wie sie traurig Hertz erfrischen und erlaben
Wie sie das menschlich Thun fürstellen wunderlich
Kein Zung aussprechen kann, das glaub mir sicherlich
...Wie sich das blau Gewölb sampt Sonn, Mond und
den Sternen
Und Donner und der Blitz der Regen und der Schnee
Würd allhie fürgestellt, darzu die wittend See.
Das nun dies alles fall dem Menschen in die Augen
Und jedes Seinem Orth und Person recht mög taugen
Darzu mues hübsch und schön durch Prospectivisch
Kunst
Der Schauplatz sein formiert sonst alles ist umbsonst».
Joseph Furttenbach, „*Mannhafter Kunst-Spiegel*“
Ulm. 1641.

«Уже въ средніе вѣка, въ Германіи, благодаря вліянію Діониса, собирались огромныя толпы, которыя все увеличивались, переходя съ пѣніемъ и пляскою изъ одного мѣста въ другое: въ этихъ

пляскахъ св. Іоанна и св. Витта, мы снова узнаемъ вакхическіе хоры грековъ, происхожденіе которыхъ теряется на пространствѣ Малой Азіи, вплоть до Вавилона и оргіастическихъ саковъ.

Есть люди, которые по недостатку опыта или ограниченности ума отворачиваются, съ сожалѣніемъ или насмѣшкой отъ подобныхъ явленій, какъ отъ прилипчивыхъ болѣзней въ сознаніи своего собственнаго здоровья: бѣдняги, они, конечно и не подозрѣваютъ, какимъ мертвеннымъ, похожимъ на призракъ, должно показаться имъ „здоровье“, когда передъ ними пронесется ураганомъ цвѣтущая жизнь послѣдователей Діониса!

Подъ вліяніемъ чаръ этого бога возрождается союзъ человѣка съ человѣкомъ, земля добровольно предлагаетъ свои дары, хищные звѣри живущіе среди скалъ, миролюбиво подходятъ къ нему; колесница Діониса осыпана цвѣтами и вѣнками, подъ ея ярмомъ шествуютъ пантера и тигръ».

Такое вдохновенное объясненіе, хотя и нѣсколько одностороннее, своимъ увлеченіемъ лишь однимъ античнымъ духомъ и игнорированіемъ, самостоятельно вліявшихъ на театръ своеобразныхъ церковно-бытовыхъ чертъ средневѣковья, даетъ Ницше зарожденію театральнаго дѣйства въ средніе вѣка.

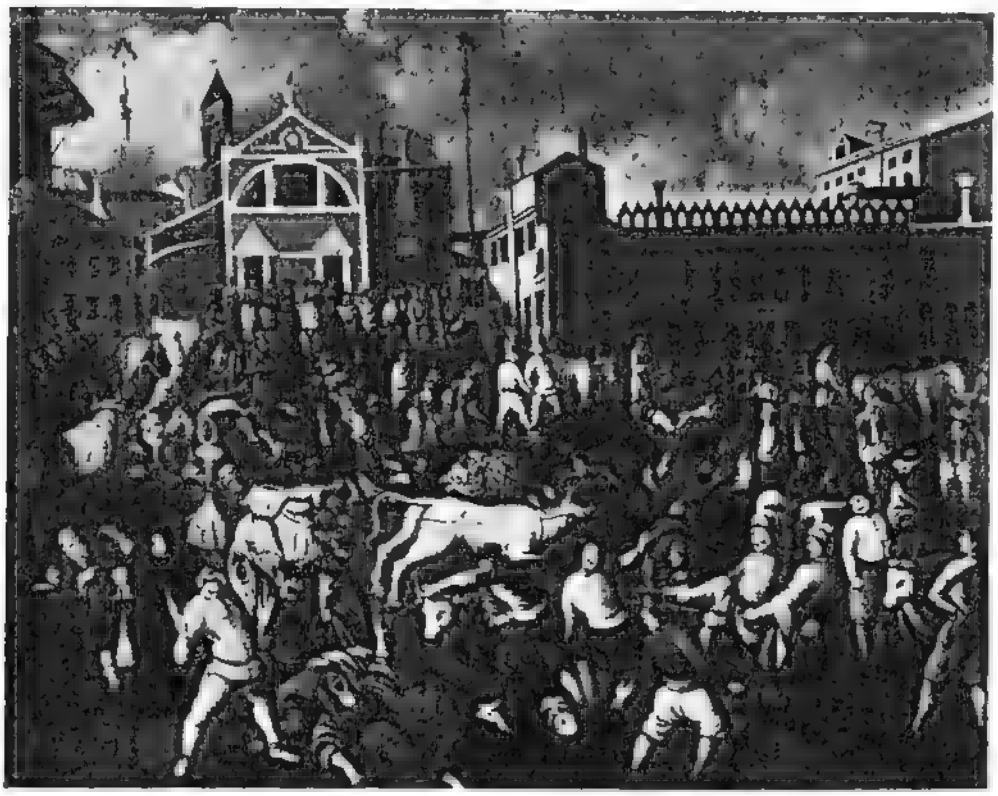
Дѣйствительно, какъ у древнихъ грековъ появленіе любимыхъ боговъ сопровождалось дивирамбами, а изъ этихъ пѣснопѣній (или изъ пѣсней «траговъ» т. е.

изъ хора Діонисоваго богослуженія, получившаго позже діалогическую форму и драматическій элементъ, но бывшаго ранѣе хоровой пляской) и возникла драма, такъ и въ средневѣковыхъ полу-религіозныхъ дѣйствахъ заложено было много подобныхъ же чертъ, т. е. здѣсь очевидно существовала также связь съ античными традиціями.

«Драматизированное Евангеліе, послужившее основой развитія мистерій, также древне, какъ и Евангеліе писанное».

«Творцы перваго христіанскаго, ритуала» говоритъ Ашкнази, вѣроятно на основаніи первоисточниковъ, «жившіе среди народовъ съ легко-воспламеняющимся воображеніемъ и съ перешедшею отъ греко-римской культуры потребностью въ художественномъ культѣ внесли въ богослуженіе драматическіе элементы преданія о жизни, смерти и о Воскресеніи Спасителя. Характеръ древней церкви, еще не вполнѣ обособившей духовенство, много способствовалъ тому, что община принимала въ богослуженіи активное участіе; древнѣйшая литургія была построена на принципѣ діалога на антифонахъ и респонсаріяхъ, изъ которыхъ въ IV вѣкѣ возникла сохранившаяся и понынѣ въ Сирійской церкви великолѣпная символически-литургическая драма, двѣнадцати-часовая воскресная месса.

Нужно мысленно воспроизвести лихорадочно-религіозную атмосферу, въ которой жили первые



Звѣрскія забавы на площади Св. Марка въ Венеціи.

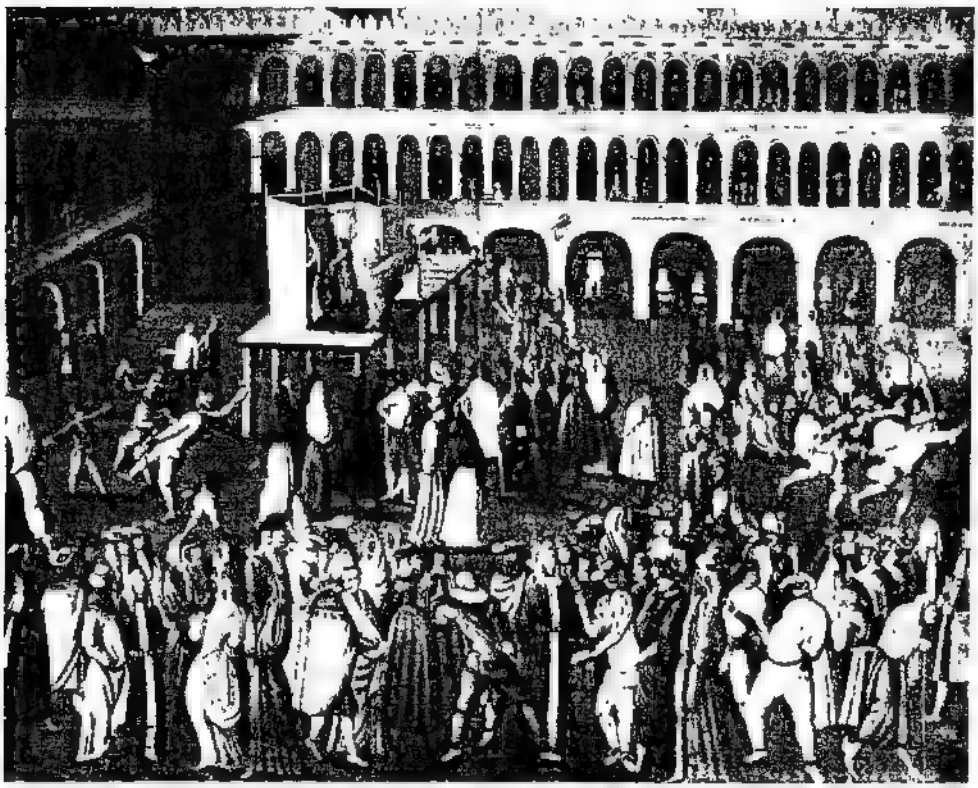
христіане, это апокалиптическое возбужденіе, чтобы понять какую громадную роль игралъ въ культѣ активно-драматическій „оргійный“ элементъ».

А потому въ тѣхъ же тонахъ, какъ у грековъ — страданія боговъ, представляемы были и здѣсь — страданія Христовы; правда были и нѣкоторыя иныя, быть можетъ, также общія черты психологическаго взаимоотношенія публики съ дѣйствующими, но въ архитектонографіи извѣстныхъ намъ постановокъ и литургическихъ драмъ XI вѣка и мираклей

XII-го, и пасторалей XIII, и моралитетовъ XV и фарсовъ начала XVI, и даже уличнаго народнаго театра первой половины XVI вѣка, (т. е. когда уже подготовлена была почва въ высшихъ аристократическихъ, духомъ или происхожденіемъ своимъ, классахъ населенія) въ развитіи театра (даже дворцоваго) можно замѣтить мало классическаго и даже, когда изученіе литературы древнихъ внесло вмѣстѣ съ общимъ гуманитарнымъ устремленіемъ это „античное“ въ понятія и вкусы — все же въ публичномъ театрѣ и особенно въ характерѣ его дѣйства не было античнаго подхода.

Однако, хотя скорѣе можно согласиться съ возможностью заимствованія чертъ сценическихъ и даже деталей архитектурныхъ, нежели съ преемственностью античныхъ традицій, тѣмъ не менѣе видимо было и тожество театровъ на основѣ психологической и художественной. А тѣмъ не менѣе какъ различны, казалось, были и люди, и ихъ понятія, и характеръ ихъ религіи (тамъ радостной, здѣсь мрачной), и ихъ нравы, и костюмы, и обычаи!

«Первыя мистеріи», говоритъ Ашкнази по источникамъ, которыхъ онъ, къ сожалѣнію, не указываетъ «исполнялись въ самой церкви и составляли какъ бы часть богослуженія. Но постепенно они начали привлекать все болѣе широкій кругъ зрителей, которые съѣзжались на церковные праздники и, пріуроченныя къ нимъ, ярмарки изъ окрестныхъ приходовъ.



Театральное представленіе на площади Св. Марка въ Венеціи.

Въ церкви стало тѣсно и мистерію перенесли сначала на церковную паперть, а затѣмъ и просто на улицу, на спеціально сооруженную сцену.

Обыкновенно для этой цѣли улицу перегораживали сценой („Brücke“) такъ, что окна смежныхъ домовъ служили какъ бы боковыми ложами, а самая улица — партеромъ, на другомъ концѣ улицы устраивались мостки вродѣ галлерей. На небольшомъ возвышеніи возводилась трехъэтажная сцена: внизу— геенна огненная, мрачное царство нашихъ падшихъ

ангеловъ; наверху царство славы, а между ними міръ человѣческій».

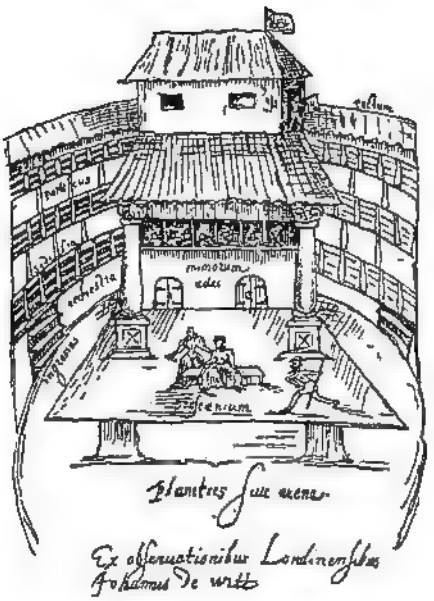
Во всѣхъ трехъ этажахъ сцена была перегорожена парою колоннъ, образующихъ какъ бы три отдѣленія или входа (!), на подобіе трехъ дверей церковнаго алтаря или трехъ входовъ греческой трагедійной сцены. «Легко понять», прибавляетъ Ашкнази къ этому гдѣ-то позаимствованному имъ свѣдѣнію, «громадныя достоинства такой сцены въ смыслѣ оживленія сценическаго дѣйствія, и въ смыслѣ зрѣлища».

«Занавѣса на мистерійной сценѣ не полагалось, но вмѣсто него вся труппа, задолго до начала представленія, становилась и разсаживалась полукругомъ на подмосткахъ.

Развитію церковныхъ представленій чрезвычайно способствовало стремленіе христіанской церкви вмѣстить въ себя и освятить собою всѣ проявленія культурной жизни.

Тѣ пережитки упорнаго язычества, которые не поддавались окончательному искорененію, церковь принимала въ свое лоно, одухотворяла и поднимала на христіанско-моральную высоту».

Однимъ изъ подобныхъ наслѣдій языческой культуры явилась, пустившая глубокіе корни во всемъ римскомъ мірѣ, страсть къ пышнымъ театральнымъ зрѣлищамъ, подчасъ чрезвычайно грубаго и циническаго характера. Въ борьбѣ съ римскимъ теат-



Schwantheater въ Лондонѣ (1596).

ромъ, церковь увеличивала пышность того служенія и блескъ церковныхъ представленій, которыя служили ей однимъ изъ самыхъ могучихъ средствъ культурнаго завоеванія языческихъ странъ.

Подобно тому, какъ приключенія, страданіе и торжество странствующаго по землѣ, въ человѣческомъ образѣ бога, стали исходной точкой развитія греческой трагедіи, такъ и теперь земная жизнь и торжество богочеловѣка сдѣлались основою развитія средневѣкового театра.

Нѣмецкій ренессансъ XII вѣка былъ эпохою пышнаго расцвѣта церковныхъ зрѣлищъ. — Весь годъ отъ Рождества до Рождества былъ заполненъ циклами представленій, которыя длились по нѣскольку

дней, а иногда, какъ болѣе позднія представленія les actes des apôtres въ Буржѣ въ 1536 году — 40 дней.

Пышный расцвѣтъ литургической драмы въ XII и XIII вѣкахъ явился косвенной причиной ея обмірщвленія, а затѣмъ и упадка. Вслѣдствіе все увеличивающаго интереса къ мистеріямъ, церковь не могла вмѣстить всѣхъ жаждущихъ увидѣть великолѣпныя церковныя зрѣлища и ихъ пришлось перенести сначала на церковный дворъ, а затѣмъ и просто на городскія площади.

Впослѣдствіи пришлось прибѣгнуть къ содѣйствію мірянъ; мистеріи отходятъ отъ церкви все дальше и дальше и постепенно въ мистеріи появляются и элементы народнаго театра.

Въ мистеріи вступаетъ мимъ; вливается бытовая комедія, и возникаетъ моралитетъ — «нѣчто среднее между мистеріей и реалистической драмой. Не сливающіеся элементы мистеріи и мимы дѣлятъ между собою три яруса мистерійной сцены; сверху и снизу человѣкъ все еще соприкасается со своими мистическими границами, но на средней сценѣ живетъ и дѣйствуетъ только человѣкъ».

Такъ, постепенно, отъ мистеріи основа дѣйствія переходитъ къ передачѣ человѣческихъ переживаній. Одновременно съ этимъ, актерское искусство оффиціально порываетъ съ церковью и обособляется въ самостоятельныя группы, чему не мало способ-

ствуетъ свойственный средневѣковью корпоративный духъ.

Во Франціи организуются два актерскихъ цеха: confrerie de la Passion, исполняющій мистеріи и confrerie de la Bazoche, для представленія моралитетовъ; въ Италіи еще въ серединѣ XIII вѣка образуются сообщества del Gonfalone; въ Англіи и Германіи обособляются аналогичные гильдіи и цехи.

Большинство этихъ пьесъ, сочиненныхъ на вкусъ черни, съ соотвѣтствующимъ эпохѣ преобладаніемъ чувственнаго элемента въ религіи, обнаруживаютъ невѣроятное матеріальное пониманіе религіозныхъ догматовъ, старинную страсть къ чудесамъ и фантастикѣ, и такое богатство старыхъ языческихъ суевѣрій съ большимъ или меньшимъ оттѣнкомъ христіанства, что становится понятной борьба церкви съ, ею же установленнымъ, обычаемъ религіозныхъ представленій. Такъ, въ 1471 году епископъ Ведего изъ Гавельберга, запретилъ устройство зрѣлищъ въ церквахъ, «ибо они больше служатъ сладострастію и смѣху, чѣмъ сокрушенію о грѣхахъ».

Въ отношеніи постановокъ и помѣщеній, въ которыхъ переодѣвались актеры (если дѣйствіе происходило на площади), театромъ почти всегда былъ открытый залъ, который состоялъ всего изъ нѣсколькихъ рядовъ примитивныхъ скамеекъ (даже не увеличивавшихся по высотѣ) съ удаленіемъ отъ сцены вродѣ нынѣшнихъ трибунъ, устраиваю-

щихся во время торжествъ и процессій. Въ смыслѣ устройства сцены — *если спектакль состоялся въ* храмѣ — до сихъ поръ научныя данныя даютъ намъ еще очень немного основаній утверждать безусловное сходство этихъ частей средневѣковаго театра съ античными формами. Конечно, самая сущность средневѣковаго театра, какъ дѣйства, также относится къ античной, какъ сынъ къ отцу. Въ этомъ отношеніи едва ли и можно говорить о томъ, что нашъ театръ (мнѣніе пр. Е. Аничкова) исходитъ исключительно изъ средневѣковаго и что въ немъ одномъ, какъ наиболѣе глубокомъ слоѣ „корни современнаго театра". „Корни", конечно, развѣтвляются и доходятъ до дальнѣйшихъ слоевъ, т. е. до античной эпохи, но во внѣшней физіономіи вслѣдствіе особой конъюнктуры жизни и быта IX—XIII вѣковъ, театральныя формы приняли иное выраженіе и замаскировали античныя традиціи, какъ скелетъ, конечно, продолжавшій все еще существовать въ этомъ организмѣ; поэтому-то мы и можемъ считать, что преемственность традицій театра древнихъ шла не прерываясь вплоть до нашихъ дней.

Въ средневѣковомъ театрѣ дѣйствіе этихъ традицій было лишь ослаблено; формы театра были или очень примитивны или замаскированы новыми чисто внѣшними, костюмерными (сдѣланными изъ матеріи, а не камня), мягкими формами и потому-то пока еще нельзя говорить точно о сходствѣ этихъ театровъ.

Къ тому же и научное изслѣдованіе этого театра пока еще несовершенно. Но, во всякомъ случаѣ, между театромъ античнымъ и средневѣковымъ, церковно-народнымъ гораздо большее сходство, нежели между театромъ исполненнымъ античныхъ традицій и барочнымъ (XVII вѣка) ранговымъ съ узкою кулисной сценой, дававшей мѣсто спектаклямъ при искусственномъ освѣщеніи (ночью).

На основаніи всего сказаннаго но не потому, что въ эту эпоху не чувствовалось вовсе античныхъ традицій — мы остановились лишь вкратцѣ на обозрѣніи театральныхъ сооруженій этого періода.

Во мракѣ ближайшихъ послѣ Р. Х. вѣковъ единственнымъ свѣтлымъ въ исторіи театра этого времени событіемъ являются, по сообщенію современниковъ, крупныя пожертвованія Теодориха и Атанариха на возстановленіе древнихъ театровъ и на устройство въ нихъ представленій, стоившихъ не

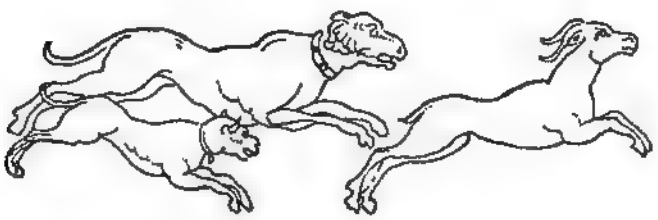
столь большихъ денегъ, сколь огромныхъ усилій; требовалось и преодолѣніе косности толпы и многихъ условностей жизни тогдашнихъ людей, несмотря на привитый имъ свѣтъ религіи, погрязшихъ съ одной стороны въ церковное ханжество, а съ другой, полныхъ подчиненія суевѣрнымъ обычаямъ.

Театральныя представленія были запрещены христіанской религіей; римскіе амфитеатры въ теченіе многихъ лѣтъ орошаемы были кровью мучениковъ за вѣру и потому-то впослѣдствіи, когда восторжествовало христіанство, театральныя постройки съ особенной жестокостью были разрушаемы, а иныя стали просто каменоломнями для добыванія здѣсь матеріала на постройку церквей и монастырей.

Конечно, при этихъ условіяхъ охотнѣе шли на призывъ разрушать театры, чтобы получить строительный матеріалъ для воздвигавшихся базиликъ и церквей, нежели — поддерживать языческія, да еще обагренныя кровью «братьевъ» и «сестеръ» мѣста развлеченій, а тѣмъ болѣе арены, служившія удовлетворенію дикихъ плотскихъ похотей и нечеловѣческихъ страстей.

Позже, также охотно разрушали театры на постройку дворцовъ; но здѣсь вандалами являлись уже разбогатѣвшіе герцоги, или важные кардиналы. И Палаццо Фарнезе и Палаццо Барберини въ Римѣ, построены были изъ этихъ кусковъ древняго травертина. А сколько домовъ, стыдливо прикрывшихся

потомъ новой облицовкою или даже простой штукатуркою, построено было изъ стѣнъ и сводовъ Колизея, на который до тѣхъ поръ смотрѣли какъ на огромную и чрезвычайно удобную каменоломню, пока одинъ изъ Папъ, покровителей древняго искусства (потому что въ жилахъ его навѣрно текла древняя римская кровь), не воспретилъ это расхищеніе и не занялся ремонтомъ Колизея!



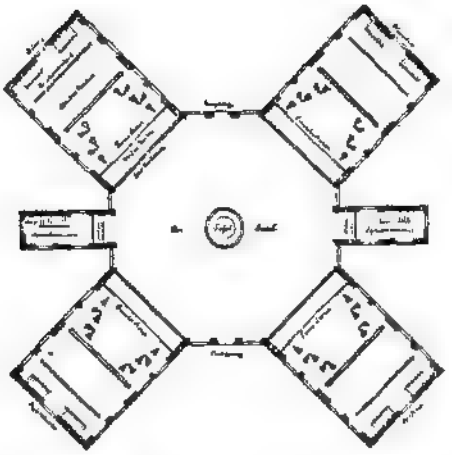
Постановкою „страстей“ passions (passenspiele въ Германіи) въ церквахъ Рима вовсе не былъ усиленъ разрывъ со всѣми античными традиціями; бо́льшая разница принциповъ наступила лишь въ томъ, что въ XVII вѣкѣ возстановляется драматическое дѣйство, иного нежели ранѣе порядка, а именно бытового оттѣнка.

Но еще и въ этихъ спектакляхъ можно выискать частицы сценическаго устройства, цѣликомъ заимствованныя у древнихъ, однако сказать что-либо опредѣленное въ этомъ отношеніи о вліяніяхъ или новшествахъ было бы преждевременнымъ. Даже богато обставленный въ 1911 году на Всемірной

Выставкѣ въ Римѣ отдѣлъ „Римской Археологіи“ и „Римъ въ средніе вѣка“ не прибавилъ намъ пока ничего къ тому, что мы знали объ устройствѣ театральныхъ помѣщеній и приспособленій въ самую раннюю эпоху среднихъ вѣковъ.

Значительно важнѣе для исторіи театровъ было то, что съ началомъ развитія вообще какого бы то ни было по характеру и традиціямъ дѣйства, кончилось разграбленіе театровъ древнихъ, и самое отношеніе къ этимъ сооруженіямъ, видимо, измѣнилось въ корнѣ. Однако не въ скромныхъ, благочестивыхъ и отнюдь не въ религіозныхъ дѣйствахъ возстановлены были первыя театральныя зрѣлища. Ожесточенные нравы и полудикія чувства требовали и грубыхъ удовольствій; они нашли себѣ удовлетвореніе въ праздничныхъ играхъ и церковныхъ сатурналіяхъ.

Получилось соединеніе священной мелодіи съ грубѣйшимъ по сюжету жанромъ; такія странныя фигуры какъ св. Валаамъ съ осломъ и сибиллами, стали наряду съ Небукадонассаромъ, Пацци и т. п. Высшая церковная власть, правда, боролась съ подобными совмѣщеніями и кривотолками, но корни дѣйства этого привкуса пущены, видимо, были такъ глубоко, что несмотря на запрещенія, штрафы и даже пытки — такой „театръ“ продолжалъ развиваться. Впослѣдствіи подобные спектакли перенесены были и въ другія страны, а во Франціи они получили осо-



Планъ театра по Іосифу Фурттенбаху.

бенное признаніе въ Sens, гдѣ съ 1560 по 1485 годъ даже духовенство не смогло преодолѣть сформированія такого народнаго театра.

Въ Римѣ въ 1264 году основано было вышеупомянутое общество Gonfalone, которое выбрало себѣ мѣстомъ для постановокъ своихъ „спектаклей“ арену Колизея и оставалось здѣсь еще въ 1443 году. Использованію древнихъ руинъ для театральныхъ постановокъ мы можемъ быть обязаны въ значительной степени еще тѣмъ, что въ это дикое время прекратилось расхищеніе античныхъ остатковъ.

Въ большинствѣ случаевъ, однако, эти „страсти“ происходили также на открытыхъ мѣстахъ, во дворахъ монастырей, въ полузакрытыхъ высокимъ навѣсомъ дворахъ albergo и палаццо. Но чаще всего этой цѣли служили, именно, гостиницы.

И понынѣ еще можно замѣтить, напримѣръ, на югѣ Франціи во дворахъ гостиницъ длинные балконы, обходившіе всѣ этажи, такимъ образомъ, что каждой комнатѣ соотвѣтствовалъ кусочекъ балкона. Этимъ-то путемъ и получились постепенно ранги балконовъ, а потомъ ложъ и такимъ образомъ почти въ каждомъ нашемъ театральномъ залѣ заключается устарѣвшій пережитокъ Ringliera, этого доморощеннаго, средневѣковаго устройства зрительнаго зала.

Рядъ источниковъ, въ которыхъ лица, интересующіяся средневѣковымъ театромъ, смогутъ получить нѣкоторое удовлетвореніе своимъ запросамъ, не дастъ еще намъ, однако, болѣе отчетливаго представленія о формахъ театральныхъ помѣщеній. Въ книгѣ Emile Mâle: „Histoire de l'art pendant le Moyen Age“ есть нѣсколько главъ, посвященныхъ архитектурѣ театровъ средневѣковья, его быту, а попутно и театральному

дѣйствію этого періода (L'art religiose de la fin du M. A.); въ книгѣ Molmenti: „La storia di Venezia nella vita privata" о театрахъ Венеціи можно найти не мало источниковъ на эту тему; въ книгѣ Веселовскаго «Старинный театръ въ Европѣ», въ книгѣ седьмой „Ежегодника Императорскихъ Театровъ", (статья Зигфрида Ашкнази „Трагедія, Мистерія и Моралитетъ"), и въ нѣкоторыхъ иныхъ, — подробно указанныхъ въ отдѣлѣ библіографіи, имѣются еще болѣе пространныя, но очень рѣдко о п р е д ѣ л е н н о обрисовывающіе физіономію зданій театровъ, свѣдѣнія.

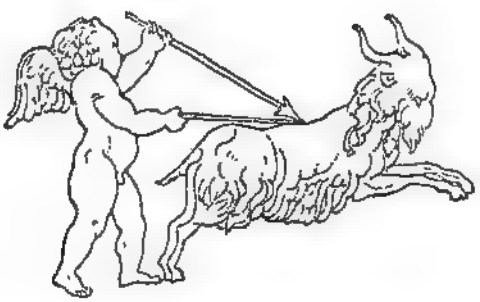
Но помимо источниковъ к н и ж н ы х ъ, о средневѣковомъ театрѣ, его сценѣ и, особенно, дѣйствѣ (костюмы) можно найти не мало данныхъ въ самыхъ отдаленныхъ отъ непосредственной области и с т о р і и т е а т р а, источникахъ.

Ф р е с к и художниковъ тѣхъ временъ, очень часто заключаютъ въ себѣ не мало изображеній и сценическихъ сюжетовъ: нѣкоторыя фрески Джотто въ Падуѣ (Chiesa Sta Maria della Arena) изображаютъ именно зачатки сценъ мистеріи. Его же фрески въ Assisi, фрески Симоне Мартини, Лоренцетти и другихъ художниковъ въ San Giminiano, Foligno, Spoleto, Spello, Montefalco, при внимательномъ разсмотрѣніи ихъ сюжетовъ, неожиданно могутъ дать намъ свѣдѣнія о драматическомъ дѣйствѣ разсматриваемой эпохи.

Гравюры и миніатюры художниковъ XIV — XVII столѣтія (Foucquet, Costodis, Furttenbach и особенно

италіанскихъ художниковъ), — тоже богатый источникъ для разысканія и въ немъ наглядныхъ данныхъ о театрѣ того времени.

Но особенно послѣдніе годы повсемѣстныхъ постановокъ мистеріи дали намъ очень богатый источникъ, изъ котораго мы можемъ черпать достаточно опредѣленныя свѣдѣнія относительно способа постановокъ и выполненія этихъ мистерій: Jean Foucquet зарисовалъ не мало представленій того времени, изобразивъ подробно „Мученія св. Аполлонія“ (musée Chantilly, musée Bibliothèque National, musée des Chartrs) и вотъ эти-то его миніатюры 1466 года показываютъ намъ какія подмости, какія декораціи и какіе костюмы были употребляемы въ тѣ времена.



Первое проявленіе самостоятельной сцены средневѣковья выражается въ устройствѣ открытыхъ площадокъ на пустыряхъ, поросшихъ травой. Простое возвышеніе сопровождалось установкою палатки; позже, съ появленіемъ желанія сѣсть и размѣститься поудобнѣе, т. е. въ XIII вѣкѣ стали выискивать мѣста

и болѣе защищенныя. Укрыться въ помѣщенія Jeu de paume было первымъ непосредственнымъ стремленіемъ, а оно породило и самыя значительныя послѣдствія въ устройствѣ театра. Ряды подмостей образовали ложи. Экономическіе расчеты и иныя побужденія общества заставили позабыть вопіющую нетеатральность этого новаго, узкой и длинной формы, зала. А такія темныя, неудобныя залы долго еще оставались даже послѣ того, какъ появились сочиненія Корнеля, Расина, Мольера, и хотя эти геніи шли уже вполнѣ новой дорогой, архитектура театровъ продолжала все еще пребывать въ состояніи рутины!

Что касается театральной литературы, то какъ мы знаемъ, еще въ IV вѣкѣ существовало религіозно-драматическое искусство, проникнутое насквозь церковными идеями и тенденціями духовенства, а уже въ X вѣкѣ въ Англіи и Германіи въ Пасхальную Субботу шли представленія на латинскомъ языкѣ совершавшіяся при участіи самого духовенства.

Въ XV вѣкѣ религіозныя представленія достигаютъ уже состоянія большаго расцвѣта особенно во Франціи, а съ 1428 года, т. е. со времени открытія твореній Плавта, начинается развитіе иной драматической литературы, вызвавшей и оборудованіе совсѣмъ новыхъ театральныхъ помѣщеній.

Первый карнавалъ былъ поставленъ Эрколе I д'Эстэ въ 1486 году, при папѣ Иннокентіи VIII въ Феррарѣ, — это кладетъ начало развитію совершенно осо-

баго рода драматическаго дѣйства, а въ связи съ этимъ и начало театральнаго строительства.

Постановка временъ Людовика XI въ Турѣ переходитъ подъ именемъ Stockwerksbühne въ Германію, гдѣ залы становятся значительно длиннѣе.

Мы видѣли, что во Франціи изъ открытыхъ средневѣковыхъ помѣщеній гостиницъ использованныхъ для постановокъ въ нихъ мистерій — возникли первыя театральныя зданія.

Въ Италіи болѣе значительную роль въ сформированіи театра сыграли античные театры, вліяніе которыхъ сказывается на нѣкоторыхъ театрахъ, къ сожалѣнію имѣвшихъ мало распространенія, разсмотрѣнію которыхъ посвящена будетъ слѣдующая глава.

Благодаря одному оригинальному рисунку XVI вѣка мы можемъ отчасти судить о типѣ позднесредневѣковой или ранне-ренессансной постановки германской мистеріи въ церкви (вѣроятно середины XV вѣка). Весь зрительный залъ и самая сцена этого времени получили чрезвычайно удлиненную форму. Согласно дѣйствію (или ходу процессіи, соотвѣтствующему пути страданій Христа) было неоходимо расположить всѣ сооруженія (трое дверей, масличную гору, домъ Ирода, домъ Пилата, „Kaivas husc, Annas husc," дальше — распятіе, „das heilig grab", „der himmel". Зрители очевидно располагались при такой сценѣ (во всю длину зала), — по бокамъ, вдоль длинныхъ сторонъ.

Повидимому, здѣсь было и типичное устройство сцены. Но въ оборудованіи ея уже не было связи съ античнымъ театромъ. Гораздо лучше эта связь видна въ вышеупомянутой зарисовкѣ Jean Fouquet, сдѣланной съ натуры въ 1460 году — „Мученія святого Аполлонія“ — показывающей намъ подобіе сцены и амфитеатра, на которомъ располагались зрители, и разница (конечно, помимо характера дѣйства) была лишь въ томъ, что надъ зрителями, подразумѣвалось, сидятъ всякіе духи, ангелы и черти.

Значительно болѣе цѣнный матеріалъ даетъ намъ Ioseph Furttenbach, въ 1640—1641 годахъ построившій театръ въ Ульмѣ, гдѣ онъ былъ съ 1631 года городскимъ архитекторомъ.

Этотъ, совершенно неизвѣстный до сихъ поръ, театръ можетъ, однако, быть прекрасно изслѣдованъ и даетъ обильныя свѣдѣнія о театрѣ XVI вѣка въ Германіи, благодаря сохранившимся личнымъ чертежамъ автора проекта, почему мы и остановимся на немъ подробнѣе.

Это былъ первый, самостоятельный, свободно стоящій нѣмецкій театръ — старѣйшій драматическій театръ, планами котораго располагаетъ современная наука. Furttenbach также написалъ и издалъ книгу „Mannhafter Kunstspiegel“, въ главѣ которой „von der Prospectiva“ даетъ описаніе этого театра. Также онъ говоритъ подробнѣйше въ главѣ Scena de la Comedia (или Sciena de Comoedia) и о всякихъ молніяхъ,

облакахъ, вѣтрахъ, которые должны быть сдѣланы въ театрѣ.

Театръ этотъ имѣлъ очень удлиненную форму (15 м. ширины, 52 длины). Въ залѣ было сорокъ поднимающихся амфитеатромъ скамеекъ. На сценѣ расположены были по двѣ группы (съ обѣихъ сторонъ) шесть telaris (родъ періактовъ), которые могли поворачиваться вокругъ столбовъ, и двѣ плоскія декораціи сзади.

Въ этомъ устройствѣ декорацій была уже снова несомнѣнная связь съ античнымъ театромъ (т. е. здѣсь чувствуется возвратное приближеніе къ античнымъ традиціямъ, замѣчавшееся сильнѣе въ началѣ средневѣковья) и это не странно: Фурттенбахъ изучалъ, вѣдь, театры Рима и Италіи, описавъ ихъ, съ добавленіемъ своихъ чертежей и прекрасныхъ гравюръ на мѣди, сдѣланныхъ, повидимому, по его наброскамъ-обмѣрамъ Кустодисомъ.

Около 1655 года онъ выполнилъ проектъ другого театра для одного дворца, который, конечно, по существу своему былъ крайне трудно осуществимъ, но представляетъ для насъ также интересъ своей идеею.

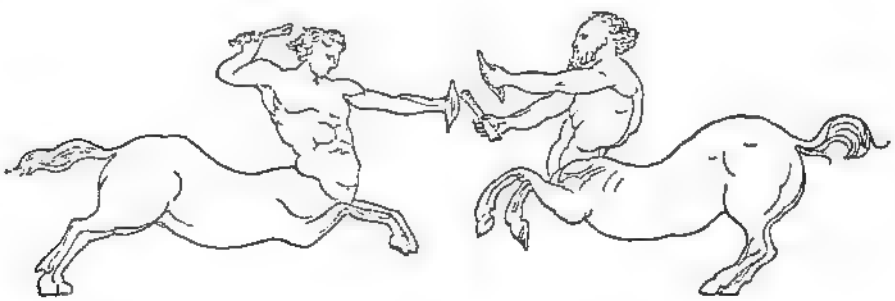
Залъ его былъ восьмиугольный. Къ четыремъ сторонамъ этого восьмиугольника примыкали четыре сцены-залы, въ каждой изъ которыхъ были декораціи, вродѣ описанныхъ, т. е. они состояли изъ двухъ группъ (по три) періактовъ (telaris, telaribühne, отсюда telaritheater). Со стороны двухъ (горизонтальныхъ) сторонъ были входы и выходы, а съ боковъ залы-столовыя.

Залъ могъ служить и для турнировъ, и для баловъ и пріемовъ (онъ былъ прекрасно освѣщенъ).

Постепенно, входящіе въ бытъ турниры, карусели, скачки, состязанія — неминуемо введены были въ театръ или, вѣрнѣе, наоборотъ, театръ долженъ былъ приспособляться къ захватившему вниманіе всѣхъ зрѣлищу, и вотъ, подобный залъ, позволявшій совмѣстить разнородныя увеселенія, но далеко не совершенный для театральнаго дѣйства, сталъ идеальнымъ.

Надъ подобною же новой работой (вводится еще и новый родъ представленія: „Inventionen“), трудятся и иные зодчіе (напримѣръ Giovanni Maria Nosseni, при Саксонскомъ дворѣ).

Однако, въ выработкѣ этого типа театра ни однимъ изъ зодчихъ не руководили уже античныя идеи, да едва ли послѣдніе и могли найти себѣ здѣсь примѣненіе, — а потому здѣсь временно и обрывается та нить, которая связывала до сихъ поръ въ одно цѣлое исторію театральныхъ зданій на почвѣ античныхъ традицій.



Giuseppe Galli Bibiena. *Scenario sacro (Sacraltheater).*

VII.

ТЕАТРЫ ИТАЛІИ

ЭПОХИ РЕНЕССАНСА И БАРОККО.

Первые театры въ Европѣ (внѣ Греціи и Рима) появляются съ началомъ осѣдлой жизни и съ образованіемъ городовъ.

Сначала возникаютъ Théâtres ambulants, „chars“, или „trétaux“, въ которыхъ показываютъ мимы, упражняются жонглеры и даютъ фарсы, безыскусственнаго характера, безъ опредѣленнаго заранѣе сочиненія; такимъ образомъ получился гротескъ какимъ, отчасти, но конечно въ иномъ выполненіи, былъ по характеру и римскій театръ времени упадка.

Въ XIII вѣкѣ религія претерпѣваетъ всяческія гоненія (разность ученій и образованіе всевозможныхъ кастъ); вліяніе ея на театръ становится не самостоятельнымъ и, поэтому, первыя постройки

деревянныхъ театровъ этаго періода, по странной игрѣ судьбы во многихъ городахъ (особенно въ Римѣ), воздвигнуты были на руинахъ античныхъ театровъ; послѣдними пользовались даже для постановки мистерій!

Вскорѣ наступаетъ возрожденіе греческой и римской литературы, а соотвѣтственно этому и новыя драматическія произведенія посвящаются уже сюжетамъ позаимствованнымъ у античной жизни.

„L'Orfeo" сочиненіе Angello Poliziano являлось первымъ изъ наиболѣе извѣстныхъ литературныхъ трудовъ этого рода. Поставлена была пьеса въ Мантуѣ въ 1572 году, въ деревянномъ театрѣ. Приблизительно въ это же время въ Феррарѣ, въ Римѣ, во Флоренціи и Урбино разыграны были и пьесы Аріосто, Бибіены, Макіавелли.

Но здѣсь какъ разъ умѣстно подчеркнуть одинъ пробѣлъ въ наукѣ о театральномъ искусствѣ: насколько мало выяснены еще условія матеріальнаго и экономическаго развитія театра и, собственно, сцены въ эти первые годы начала эпохи ренессанса! Въ то время, какъ исторія театральной литературы являлась предметомъ спеціальныхъ обширныхъ изслѣдованій, облегченныхъ къ тому же различными документами и сопровождаемой библіографіей, — наши знанія формъ, вида, размѣра помѣщеній, въ которыхъ происходили спектакли чрезвычайно ограниченны; а между тѣмъ именно въ это время каждый

народъ особенно интенсивно добивался оригинальности въ формахъ своего театра. А мы находимъ лишь самыя случайныя и скудныя извѣстія о театральныхъ здапіяхъ объ устройствѣ сцены и о костюмахъ. Лишь сравнительно въ недавнее время, приблизительно три вѣка спустя послѣ первыхъ представленій мистерій и около столѣтія послѣ перваго спектакля народной комедіи, мы встрѣчаемъ и первыя описанія театральной конструкціи и устройства сцены.

Однимъ изъ наибольшихъ и лучшихъ театровъ того времени былъ театръ герцога Эрколе I-го въ Феррарѣ, въ его дворцѣ.

Изъ описаній, которыя намъ оставилъ Tiraboschi, мы узнаемъ, что въ 1486 году здѣсь были поставлены „Менехмы" Плавта и, что этотъ спектакль стоилъ свыше тысячи дукатовъ — сумма неслыханная по тѣмъ временамъ. 21 января 1487 года (и въ 1491 году) здѣсь были поставлены „Кефалъ" Плавта, а 26-го того же мѣсяца „Амфитріонъ".

Изъ совершенно яснаго замѣчанія Тирабосхи видно, что спектакли ставились ночью, «такъ какъ это было похоже», говоритъ авторъ, «на рай со звѣздами и пѣснопѣніями». По всей вѣроятности, Тирабосхи говоритъ объ иллюминаціи съ фейерверкомъ.

Изъ описанія Тирабосхи, мы узнаемъ далѣе и о самомъ дѣйствіи, и объ обстановкѣ, которая украшала театральное помѣщеніе и, что самое главное,

о томъ, что театральное помѣщеніе было непокрытымъ «ибо сильный дождь прерывалъ представленіе».

Спектакли вызывали такой восторгъ, что герцогъ повторялъ ихъ три раза и «многіе ѣздили впослѣдствіи въ Феррару, чтобы наслаждаться драмой». Дѣйствительно, судя по гравюрѣ Francesco Giutti, изображающей театръ въ 1638 году (во время даннаго здѣсь карнавала), театръ этотъ былъ великолѣпенъ.

Изъ многочисленныхъ представленій, которыя были даны въ театрѣ Феррары, мы уже упоминали объ особо парадномъ спектаклѣ, данномъ въ февралѣ 1502 года, въ присутствіи герцога Альфонса д'Есте, и герцога Эрколе съ Лукреціей Борджа.

Представленія шли, прерываясь, пять дней и изъ описанія этихъ празднествъ можно узнать многія, чрезвычайно интересныя подробности. Для открытія праздника поставлены были пять комедій Плавта, изъ нихъ повторена была „Amphitrio". Далѣе чередовались балетъ пантомима („Moresca"), и Intermezzi различнаго характера.

Театръ на этотъ разъ былъ устроенъ во дворѣ, такъ называемой и понынѣ въ Италіи „Подеста́", и имѣлъ 40 локтей длины и 50 локтей ширины.

Перемѣна декорацій совершалась безъ труда на широкой сценѣ (tribunale). Занавѣсомъ служило богато расшитое и убранное кистями покрывало (гобелэнъ?). Къ сожалѣнію, неизвѣстно опускался ли или подымался этотъ занавѣсъ; вѣроятнѣе всего, что онъ

Sebastiano Serlio. *Scenario tragico.*

раскрывался въ стороны. Мѣста княжескія находились передъ сценой. Три тысячи зрителей располагались на тринадцати рядахъ амфитеатральнаго расположенія. Женщины сидѣли по серединѣ, мужчины по бокамъ.

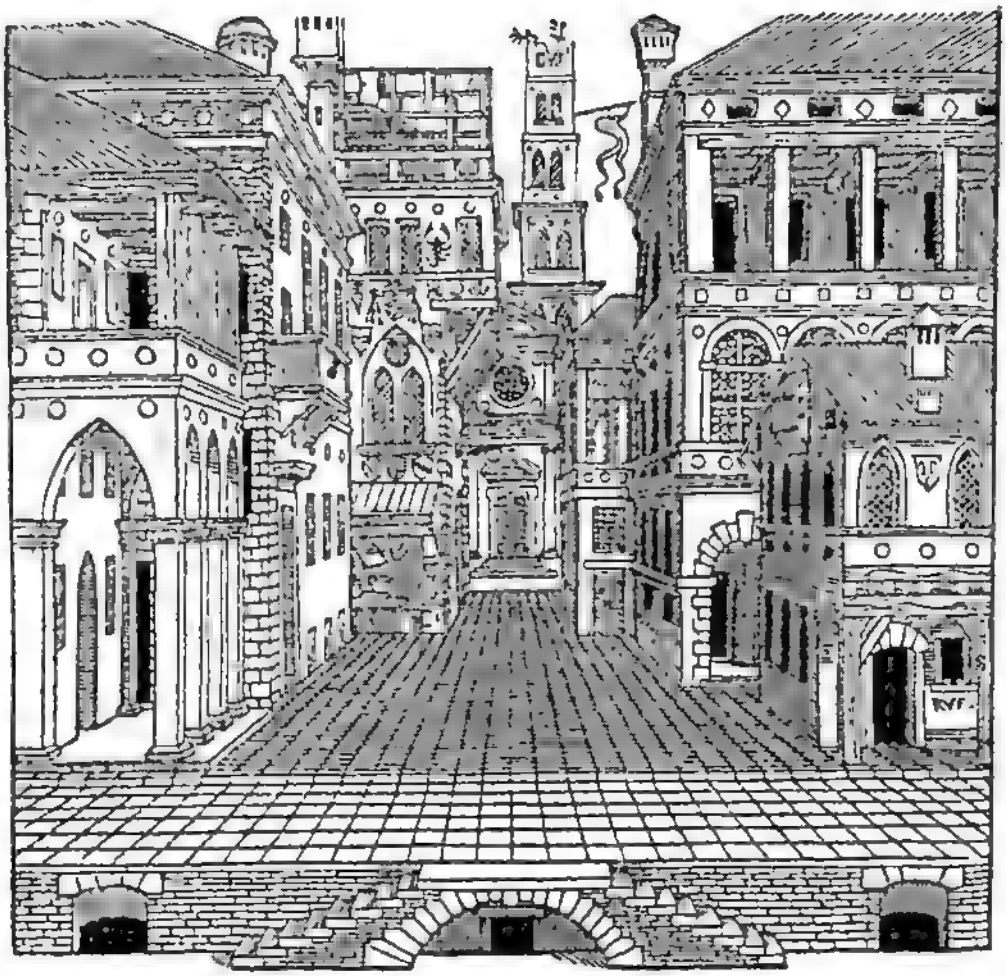
Старѣйшій итальянскій театръ, какъ зданіе, датируется 1548 годомъ. (1540 годомъ въ Италіи датируется первый проектъ театра Серліо, времен-

ные же деревянные театры бывали и ранѣе: о нихъ упоминается при описаніи постановки въ Ліонѣ италіанскими комедіантами драмы въ честь Генриха II и Екатерины Медичи. Это любопытнѣйшее событіе, столь мало извѣстное, сыграло, однако, значительную роль особенно въ исторіи развитія нѣкоторыхъ театральныхъ традицій и костюмовъ.

Первый театръ, быть можетъ былъ мало значителенъ, но онъ имѣетъ, однако, право на то, чтобы занять мѣсто и лучшаго театра, воздвигнутаго въ Европѣ послѣ средневѣковья.

Извѣстны, конечно, постановки болѣе раннія (1460-80 годовъ), но такъ подробно, какъ объ этомъ театрѣ мы не знаемъ ни о какомъ другомъ. Доподлинно изучены и сцена, и костюмы, и наконецъ декораціи этой великолѣпнѣйшей изъ всѣхъ знаменитыхъ комедійныхъ постановокъ.

Къ болѣе раннимъ, но зато и къ менѣе значительнымъ образцамъ театральныхъ постановокъ, — относятся, дающіе всетаки нѣкоторое представленіе о театральныхъ постройкахъ—италіанскіе театры, воздвигавшіеся по поводу празднествъ въ честь разныхъ событій. — Изъ этихъ театральныхъ постановокъ наибольшею извѣстностью или разработанностью отличаются слѣдующія: въ Мантуѣ—у Гонзагъ, въ Феррарѣ у герцога Эрколе I-го, въ Римѣ у Кардинала Ріаріо (въ 1492 году) въ Римѣ — еще ранѣе на площади Квиринала, гдѣ Помпоніо Лето



Sebastiano Serlio. *Scenario Comico.*

воздвигъ театръ для постановокъ въ немъ „Plaute et Terence“ (на латинскомъ языкѣ); въ Миланѣ, у герцога Сфорца, въ Венеціи, въ Падуѣ, въ Сабіонеттѣ, въ Сіенѣ, въ Вичецѣ и въ Урбино.

Всѣ эти театры, позже, какъ и въ XVI столѣтіи, были построены изъ дерева, будь то во дворѣ палаццо, т. е. на открытомъ воздухѣ (какъ напримѣръ въ Фер-

рарѣ), или внутри дворца въ обширныхъ залахъ (какъ напримѣръ въ театрѣ de la Ragione въ Вичецѣ).

Въ первомъ случаѣ сцена являлась аудиторіей, повторявшей дословно всѣ формы античныхъ театровъ и, лишь поскольку позволяло мѣсто, къ нимъ прибавлялись живописныя и передвижныя декораціи, созданныя Baldassare Peruzzi — въ Римѣ, въ 1514 году, для представленія „la Calandra“ у папы Leo X.

Княжескія фамиліи также захватили въ свою власть сооруженіе театровъ. Для празднества въ честь Изабэллы Д'Эсте, жены герцога Мантуанскаго въ 1514 году, въ Римѣ былъ устроенъ спеціальный театръ, декораціи для котораго дѣлалъ также Baldassare Peruzzi.

Въ залахъ театръ устраивался также въ стремленіи къ античной планировкѣ, но все сооруженіе по высотѣ и ширинѣ заполнено было болѣе или менѣе богато орнаментаціей, которая, впрочемъ, также можетъ быть охарактеризована нѣкоторыми чертами обработки античныхъ театровъ.

Къ сожалѣнію, всѣ эти театры, которые перечисляетъ Вазари, прекрасно устроенные и декорированные, — были сдѣланы изъ дерева, или изъ быстро портящихся матеріаловъ и, поэтому, утверждаетъ Вазари, они такъ быстро и разрушались.

Ничего не осталось отъ ихъ убранства, и мы узнаемъ лишь изъ описаній торжествъ, происходив-

Sebastiano Serlio. *Scenario Satirico.*

шихъ въ нихъ, что до значительной степени они были оборудованы по античному образцу.

Тѣмъ признательнѣе, конечно, должны мы быть счастливому случаю, что одинъ изъ лучшихъ въ этомъ родѣ театровъ — Teatro Olimpico сохранился въ неприкосновенности до нашихъ дней, отчасти

благодаря его, болѣе осмысленному и практичному выполненію.

Уже Serlio построилъ для Виченцы деревянный театръ (въ „Cortile di Porto"), который онъ по его собственнымъ словамъ, считалъ величайшимъ театромъ того времени. Однако и его вскорѣ постигла участь всѣхъ ему подобныхъ сооруженій — онъ сгорѣлъ.

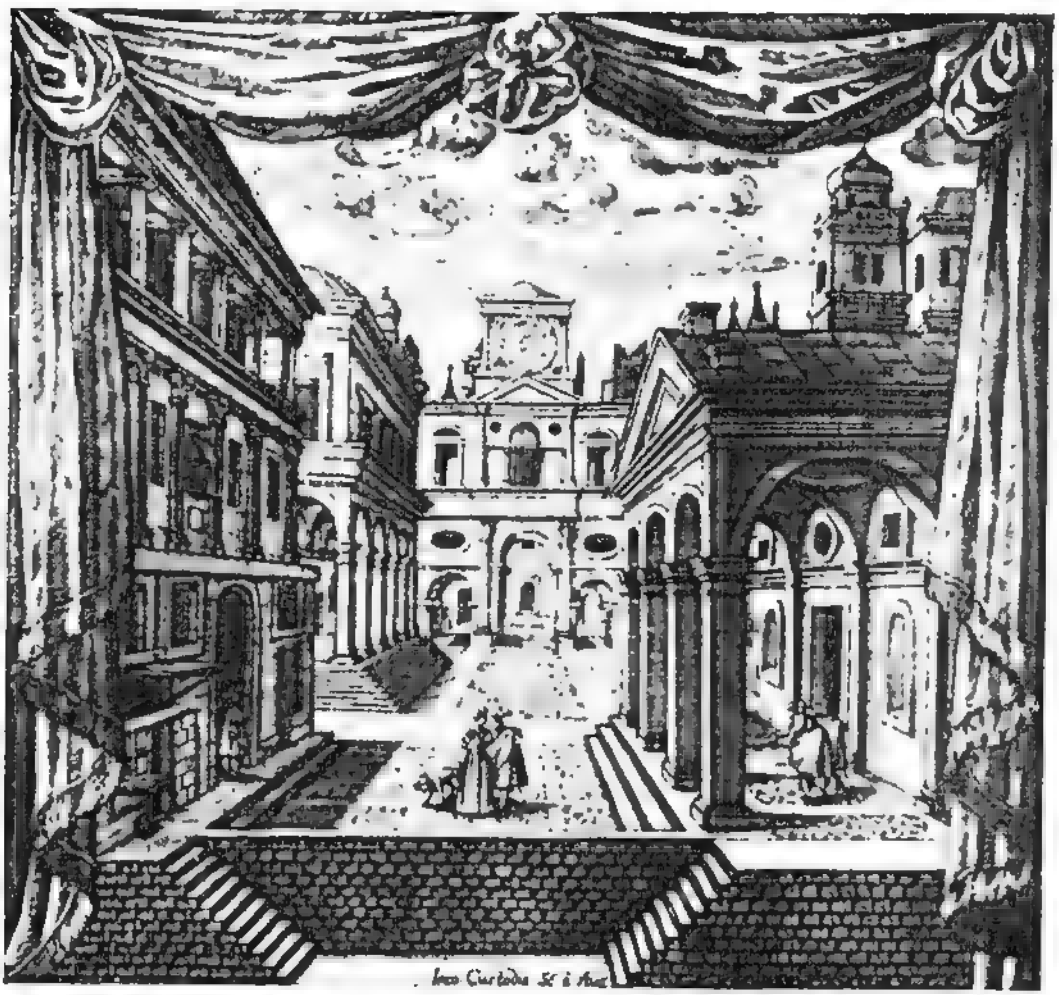
Эпоха гуманистовъ во главѣ съ Франческо Петрарка, ввела латинскій разговоръ, вмѣсто бывшаго во всеобщемъ употребленіи lingua vulgare. Гуманисты пробуждали и интересъ къ памятникамъ старины.

Въ 1472 году кардиналъ Francesco Gonzaga въ своемъ дворцѣ въ Мантуѣ устроилъ блестящій театръ и поставилъ въ немъ драму Полиціано.

Декораціи сцены одного акта изображали населенныя вакханками и сатирами горы и долины, поросшія лѣсами и орошенныя ручьями; декораціи другого акта изображали возвышенности и скалы и ужасныя подземелья.

Подобными же декораціями снабженъ былъ и другой театръ, построенный въ 1492 году кардиналомъ Rafaello Riazio, въ которомъ были поставлены двѣ пьесы, сочиненныя Gerardo di Cesena.

Serlio, въ одномъ отдѣлѣ (Trattato sopra la scena) своей книги съ большой похвалой отзывается о дѣятельности архитектора этого театра Francesco Maria da



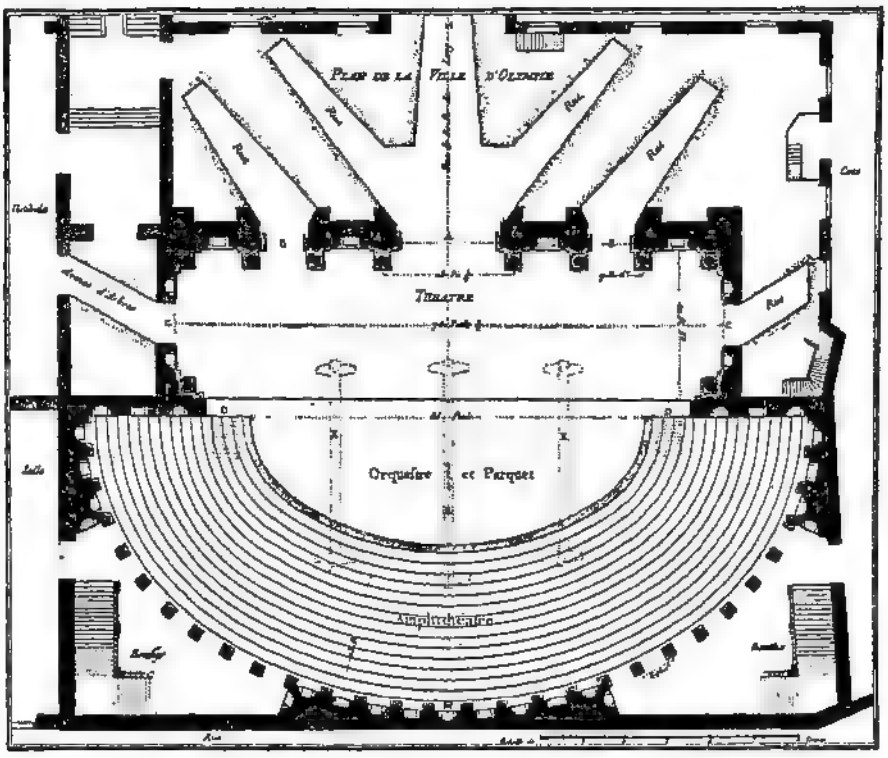
Видъ сцены италіанскаго театра. *По Фурттенбаху (1628).*

Urbino и о выполнителѣ его плановъ Girolamo Genga. Въ его пониманіи этотъ театръ былъ лучшимъ въ тѣ времена ранняго ренессанса; Serlio очень образно и крайне простымъ языкомъ такъ говоритъ о декораціяхъ этого театра: «Oh Dio immortale, che magnificentia era quella di veder tanti arbori e frutti tante

herbe e fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di varianti colori. Io non dico de'satiri delle Ninfe, delle sirene etc. e se non chio sareble troppo prolisso io narrerei gli habiti superbi di alcuni pastori fatti di richi drappi d'oro e di seta foderati di finissime pelle d'animali salvatici».

Перспективную сцену впервые вводитъ Baldassare Peruzzi въ Римѣ, въ 1510 году; однако всѣ данныя говорятъ за то, что первымъ нашедшимъ законы перспективнаго примѣненія въ сценической постановкѣ былъ учитель его Bramante, который еще въ 1480 году примѣнялъ перспективные законы въ Санъ-Сатиро, въ Миланѣ; по Флешигу также Браманте былъ первымъ строителемъ перспективной сцены, открытіе которой послѣдовало въ 1508 году; подробнѣе этотъ вопросъ развиваетъ Буркхардтъ въ своемъ классическомъ трудѣ: „Geschichte der Renaissance in Italien".

Но и Себастіано Серліо однимъ изъ первыхъ изучалъ перспективу: въ Пезаро онъ выступаетъ уже въ роли театральнаго строителя; въ Римѣ, — онъ самъ признается въ своихъ трудахъ — воспринимаетъ многое отъ Перуцци. Здѣсь же изучаетъ онъ и строительныя науки, поскольку это касалось именно театральной архитектуры. Во время своего путешествія по Италіи, Далмаціи и Истріи онъ обмѣряетъ всюду остатки античныхъ рушъ, зарисовываетъ и реконструируетъ ихъ. Всюду онъ инвентаризируетъ и описываетъ ан-



Palladio A. *Планъ театра въ Виченцѣ.*

тичные памятники, причемъ обнаруживаетъ совершенно индивидуальное, часто совсѣмъ не согласующееся съ описаніемъ Витрувія, пониманіе памятниковъ древности.

Эти работы его были одновременно и матеріаломъ для изученія антиковъ и подспорьемъ къ развитію его практической опытности. Свои изслѣдованія Серліо изложилъ въ пяти книгахъ своего сочиненія Della Architettura, изъ которыхъ вторая — 1545 года напечатана была впервые въ Венеціи и содержитъ ученія его по перспективѣ, а главное, заключаетъ инте-

ресныя данныя о театрѣ и о театральныхъ зданіяхъ.

Воспроизведены здѣсь и обмѣры театровъ; одинъ изъ чертежей очевидно проектъ театра, сходный съ виченцкимъ театромъ Палладіо, — и это крайне знаменательно въ виду того, что Teatro Olimpico появился позже, а сочиненія Серліо, если были и не очень распространены, то въ рукахъ у Палладіо они несомнѣнно должны были находиться. Очевидно, этотъ театръ предполагался постройкою въ саду или во дворцѣ. Длина его 80 футовъ и театронъ раздѣленъ былъ на двѣ части; сцена горизонтальна и возвышалась на одинъ метръ надъ уровнемъ орхестры.

Очевидно, театръ этотъ былъ вполнѣ интимнаго предназначенія, т. е. былъ построенъ для какого-нибудь одного опредѣленнаго класса населенія и простой народъ не былъ допускаемъ туда вовсе, или изрѣдка въ очень ограниченномъ количествѣ.

И дѣйствительно, театръ того времени былъ еще очень малъ, хотя онъ уже имѣлъ кулисы. У художниковъ ренессанса античныя театральныя формы считались очень пріемлемыми, но это не значитъ, что театръ Серліо созданъ былъ по образцу античнаго; рабскаго копированія здѣсь не было; идея же обработки декорацій сцены рельефной перспективой, получившей прекрасное выраженіе въ Teatro Olimpico не нашла себѣ, повидимому, въ дальнѣйшемъ заслуженнаго распространенія.

Проекты амфитеатра въ Виченцѣ Серліо еще въ 1540 году и проектъ Палладіо „Teatro Olimpico", сдѣланный имъ въ 1580 году—вотъ отправныя вѣхи, которыя оставались вѣрными завѣтамъ античнаго театра. Эта классическая школа стремилась къ идеаламъ хорошаго помѣщенія для зрителей и для представленія и потому не хотѣла подчиняться предразсудкамъ и прихотямъ современной буржуазіи.

Театръ Палладіо былъ очень типиченъ для этой классической эпохи академическаго театра, о. которомъ, къ сожалѣнію, пока до насъ дошло не такъ ужъ много извѣстій, но о которомъ мы вправѣ ожидать уже давно изслѣдованія, подобнаго инымъ прекраснымъ сочиненіямъ, разсказывающимъ намъ о литературныхъ и театральныхъ достиженіяхъ иныхъ эпохъ и группъ („Вилла Альберти", Веселовскаго, или глава изъ „Образовъ Италіи" Муратова, посвященная описанію Comedia dell'arte и театру въ Венеціи).

Всѣ эти проекты полукруглыхъ амфитеатральныхъ сидѣній, вся основа широкой сцены съ монументальною, просто-обработанною, переднею плоскостью сцены, на которой мы видимъ традиціонныя три двери и статуи въ нишахъ между ними и, наконецъ, дневной свѣтъ, льющійся въ залъ черезъ колоннаду надъ театрономъ,—все это напоминало обработку крытаго римскаго театра.

Впрочемъ, Палладіо внесъ и нѣкоторыя измѣненія: была сдѣлана эллиптическая, а не круглая форма

градины, на зато были устроены сходы лѣстницы со сцены въ орхестру. Академическая сцена имѣла декораціями архитектурный видъ, открывавшійся черезъ три двери; это три, перспективно уходящія вдаль улицы—декораціи были подобіемъ (значительно увеличеннымъ) періактовъ, согласнымъ съ обычаями декорировки древнихъ. И хотя театръ Палладіо былъ законченъ Винченцо Скамоцци, сдѣлавшимъ заднюю сцену съ перспективными улицами, но этотъ новый этапъ перспективнаго изображенія не можетъ быть разсматриваемъ, какъ усложненіе кулисъ, или какъ отдаленіе отъ идеаловъ античнаго: это было лишь свое пониманіе, мало уясненнаго (не только въ то время, но и до сихъ поръ) устройства сцены.

Первый италіанскій театръ построенъ былъ цѣликомъ по пріему Витрувія въ сплошномъ подражаніи всему древнему, но внутри обширнаго неуклюжаго зданія. Зодчій этого перваго театра воздвигъ еще въ Венеціи въ 1565 году на средства знаменитаго общества „La Calze“, театръ, для представленія въ немъ спеціально „Антигоны“, трагедіи, сочиненной графомъ „di Monte Vicentino“. Вазари сообщаетъ намъ о томъ, что Federigo Zuccari исполнялъ всѣ декоративныя работы и, что здѣсь существовали 12 большихъ картинъ, вставленныхъ въ фасадъ стѣны (портала) на подобіе античныхъ барельефовъ. Этотъ театръ стоилъ знаменитому архитектору большихъ заботъ и даже смертельной усталости: онъ самъ гово-

Palladio, A. *Teatro Olimpico въ Виченцѣ.*

ритъ объ этомъ въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Винченцо Арнальди.

Планъ и архитектурныя детали его не сохранились до насъ въ первоначальномъ видѣ, но необычайное величіе этого сооруженія свидѣтельствуется хотя бы тѣмъ обстоятельствомъ, что, вопреки обычаю, онъ не былъ разрушенъ послѣ спектакльныхъ празднествъ (чему даже представлялся случай), а былъ уничтоженъ лишь нѣсколько лѣтъ спустя, пожаромъ, охватившимъ часть монастыря, къ которому онъ примыкалъ.

Виченцкіе авторы восторженно отзываются и о другомъ театрѣ, построенномъ также по античному образцу Sebastiano Serlio, помѣстившимъ планъ и описаніе этого театра во второй книгѣ своихъ сочиненій. По обыкновенію, театръ этотъ былъ построенъ во дворѣ дворца (palazzo Pozzo) и представлялъ собою ту особенность, что сцена его была расписана живописными изображеніями, имѣла горизонтальный помостъ въ 12 футовъ ширины и 60 длины, — особенность, которую, какъ говоритъ самъ Серліо, онъ находилъ очень удобною и нарядною. Аудиторія представляла собою возвышенный амфитеатръ.

Послѣ 450 года до Р. Х., т. е. когда камень былъ впервые употребленъ на постройку театральнаго зданія, — прошло свыше тысячи лѣтъ. Начало этой новой архитектуры театровъ изъ камня — положила постройка театра въ Виченцѣ въ 1580 году, театра,

ставшаго chef d'oeuvre'омъ творчества Палладіо; авторъ этого театра завѣщалъ потомству памятникъ зодчества, согласованный по мѣсту и устройству (насколько это было возможно) съ предписаніями Витрувія — съ одной стороны и съ требованіями времени — съ другой.

Театръ сооруженъ былъ для академіи, средства которой были очень ограничены, почему и Палладіо въ своемъ распоряженіи имѣлъ лишь узкое пространство очень невыгодной формы, окаймленное постройками. Но, несмотря на это, геніальный зодчій вышелъ изъ многихъ затрудненій побѣдителемъ и сумѣлъ даже изъ препятствій извлечь нѣкоторую выгоду, создавъ небывалый по формѣ, удобный для зрителей театронъ, для котораго, въ силу условій мѣста, онъ примѣнилъ вмѣсто полукружія греко-римскаго театра, практикующагося и донынѣ, — эллипсисъ, срѣзанный по большой оси, что являлось совершенно новой формой для этой эпохи. Къ сожалѣнію, позже эта форма не была примѣняема часто и не разрабатывалась детально иными зодчими. Между тѣмъ, это былъ примѣръ планировки, заслуживающей полнаго предпочтенія особенно по сравненію съ практиковавшимися вообще формами плановъ. Но непредвидѣнныя обстоятельства помѣшали зодчему осуществить весь его проектъ сооруженія театра въ камнѣ, и четырнадцать ступеней его театрона были сдѣланы изъ дерева.

Часть сцены, называвшаяся „la picolla cittá“, образована была вышеуказанными постройками, видныхъ въ перспективѣ, трехъ удаляющихся улицъ; улицы эти отходили отъ трехъ отверстій, служившихъ для входа и для выхода актеровъ. Сооруженія, изображенныя декоративно и находившіяся на этихъ улицахъ, были не менѣе примѣчательны разнообразіемъ ихъ фасадовъ и чистотою стиля, нежели подлинная архитектурная отдѣлка портала сцены. Дома этихъ улицъ, *изображенные живописующими* средствами, давали, однако, полную иллюзію архитектурно построенныхъ (пусть бутафорскихъ!) декорацій. Иллюзія эта достигнута была особымъ подъемомъ улицъ, а также тѣмъ, что фигуры на первомъ планѣ, вмѣсто того, чтобы выходить изъ случайныхъ кулисъ, появлялись на виду у зрителя и выходили какъ бы изъ дворцовъ и храмовъ дѣйствительныхъ, такъ какъ архитектура построекъ этихъ улицъ была приведена въ соотвѣтствіе съ обработкою портала.

Коринѳская *колоннада обрамляла театронъ*; въ междустолпіяхъ (entre-colonnements) ея, какъ и *портала* (*также коринѳскаго ордера* въ обоихъ ярусахъ), въ прямоугольныхъ (съ боковъ — въ полукруглыхъ) нишахъ и на аттикахъ были помѣщены статуи; фигуры, возсѣдающія и лежащія, украшаютъ фронтоны наличниковъ и полукружія арки. Матеріаломъ для отдѣлки стѣнъ служилъ мраморъ.

Palladio, A. *Сцена театра въ Вичецъ.*

Не предполагая очень подробно описывать этотъ театръ — весь міръ его знаетъ, его можно видѣть въ натурѣ, и наконецъ, на многочисленныхъ гравюрахъ, его представляющихъ, — прибавимъ, однако, къ имѣющимся подробнымъ и прекраснымъ описаніямъ этого театра, лишь нѣкоторыя свѣдѣнія, позаимствованныя изъ разныхъ первоисточниковъ.

А. Палладіо не суждено было получить наивысшее для зодчаго удовлетвореніе увидѣть свой трудъ законченнымъ: онъ умеръ въ 1580 году, когда театръ былъ построенъ лишь на половину; сооруженіе его закончено было подъ руководствомъ его сына Scilla, въ 1584 году, а въ 1605 театръ былъ открытъ блестящимъ спектаклемъ — знаменательною постановкою „Царя Эдипа“ Софокла, со всею древнею mise-en-scène, съ участіемъ хора и въ сопровожденіи древней музыки.

По своей изумительной сохранности, виченцкій театръ несомнѣнно самый лучшій, а по композиціи наиболѣе старинный. Быть можетъ иные театры, воздвигнутые въ Европѣ приблизительно въ это же время, отличались большею пышностью въ отдѣлкѣ и орнаментаціею, но самая архитектура ихъ конечно была менѣе интересна.

Нѣмецкій архитекторъ, современникъ построенія Teatro Olimpico въ Виченцѣ, Furttenbach подробно описалъ его въ своей книгѣ, гдѣ онъ говоритъ между прочимъ: «Театръ деревянный, имѣетъ прекрасныя пер-

спективныя декораціи, вмѣщаетъ 5400 зрителей». Однако по изслѣдованіямъ, произведеннымъ, напримѣръ, недавно Хаммитчемъ театръ этотъ едва вмѣщаетъ 1000 человѣкъ.

Въ 1599—1600 годахъ другой нѣмецкій зодчій Schickhardt, во время своего италіанскаго путешествія, видѣлъ и дѣлалъ эскизы въ этомъ виченцкомъ театрѣ. Съ этихъ рисунковъ Шикхардта позднѣе были перерисованы большіе виды. Фурттенбахъ, кромѣ того, даетъ описаніе дѣятельности олимпійской академіи, основанной въ 1555 году въ Виченцѣ и соорудившей этотъ театръ.

«Отъ времени до времени академія ставила здѣсь трагедіи. Съ 1562 года Академія эта обосновалась въ упраздненной базиликѣ, вокругъ которой было много всякихъ построекъ. Но эти постройки-лачуги существовали лишь потому, что, согласно одному старому манускрипту, они принадлежали наслѣдникамъ Porto».

«Всѣ эти постройки стали очагомъ Академіи. Здѣсь происходили собранія, и во дворѣ этого дома уже ранѣе Серліо устраивалъ деревянную сцену, которая, однако, не просуществовала долго».

«Академія быстро окрѣпла, возвысилась среди другихъ подобныхъ по своей организаціи, и члены ея задумали устройство громаднаго, по образцу античнаго, театра, поручивъ осуществленіе этого замысла своему сочлену Андреа Палладіо».

Уже въ модели и на проектахъ, въ маленькомъ масштабѣ (проекты Палладіо находятся въ собраніи его работъ у лорда Берлингтона въ Лондонѣ и въ очень скудномъ собраніи Museo Civico въ Виченцѣ), театръ этотъ представлялъ собою произведеніе совершенное. Такимъ образомъ, составленіе проекта театра надо приписать цѣликомъ одному Андреа Палладіо; сынъ его Сцилла могъ лишь принять участіе въ самой постройкѣ, которая осуществилась нѣсколькими годами позже исполненія проекта, но и тогда Сцилла былъ еще слишкомъ молодъ.

Такимъ образомъ утверждать незначительность участія Палладіо въ составленіи проекта, противорѣчило бы намѣреніямъ Академіи, поручившей проектъ именно одному Андреа Палладіо. Театръ начатъ былъ постройкою въ 1580 году, 23 марта. И многое въ немъ доказываетъ, что геніальный мастеръ не увидѣлъ своего созданія осуществленнымъ. При жизни Палладіо выведена была лишь кладка фундамента. 19-го августа Палладіо умеръ, послѣ тяжкой болѣзни.

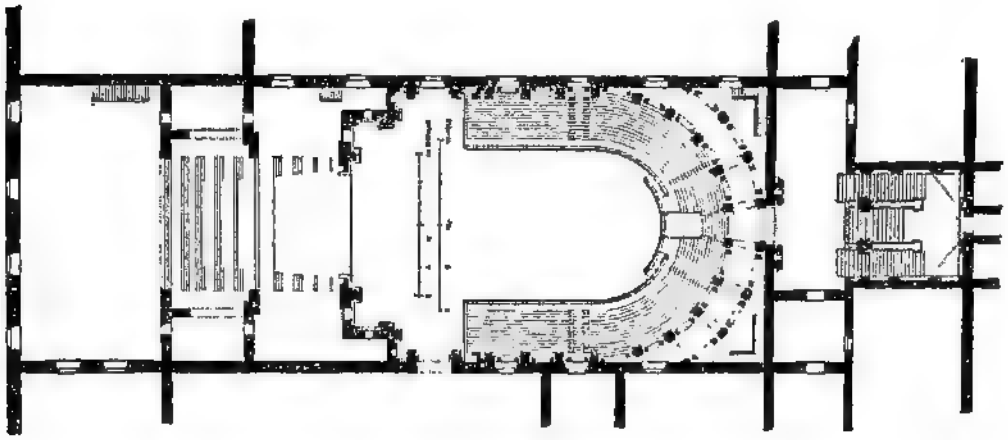
Театръ былъ построенъ на очень неправильной площади среди домишекъ и узкихъ улицъ. Тринадцать рядовъ его сидѣній не соотвѣтствуютъ ни плану театра Серліо — ни плану, воспроизведенному у Скамоцци въ его сочиненіи. Наиболѣе точное изображеніе театра (по мнѣнію Гурлитта) — сдѣланное въ XVIII вѣкѣ и находящееся въ Королевской библіотекѣ въ Дрезденѣ.

Palladio A. *Видъ въ театрѣ Виченцы.*

Французъ De la Lande, путешествовавшій и по Италіи въ 1776 году, видѣлъ этотъ театръ и, описывая его, отмѣчаетъ, что орхестра его была углублена, но полъ ея могъ быть поднятъ въ необходимыхъ случаяхъ и сценахъ, напримѣръ, во время бала, дабы получить одну большую площадку — для соединенія сцены съ орхестрой. Нынѣ поднятіе орхестры сдѣлано быть не можетъ, а со сцены въ орхестру ведутъ лѣстницы.

Въ порталѣ сцены девять междустолпій и по три междустолпія съ боковъ. Въ нихъ — ниши со статуями, сдѣланными Jacopo Casetti, ученикомъ скульптора Marinali da Vicenza, послѣдователя Vittorio. Въ богато обработанной аттикѣ представлена работа Геркулеса. По краямъ театрона двѣ лѣстницы, ведущія до верхней галлереи. Перекрытіе театра деревянное, открытой стропильной системы и общее надъ всѣмъ театромъ; кровля была расписана на подобіе античнаго velarium. Горизонтальное покрытіе самой сцены расположено приблизительно на высотѣ шестого ряда сидѣній.

Средняя перспектива улицъ изображаетъ фантастическое нагроможденіе дворцовъ, храмовъ, базиликъ и колоннадъ. Но актеры не ходили по этимъ тремъ улицамъ, ибо иначе это дало бы, не связный по масштабу, курьезъ. Однако для оживленія, на задній планъ, подымающихся кверху (на $^1/_4$—$^1/_{10}$ длины) улицъ (рельефная перспектива) ставили вырѣзанныхъ



Планъ театра Фарнэзэ въ Пармѣ.

изъ картона и дерева людей, соотвѣтственныхъ, разстоянію отъ сцены, размѣровъ.

Во все это устройство театра позднѣе Скамоцци внесъ свои дополненія и легкія измѣненія. Однако, онѣ были незначительны и сдѣланы на основаніи, построеннаго Скамоцци, театра принца Веспасіана въ Сабіонеттѣ.

Вотъ еще свѣдѣнія, быть можетъ, идентичныя тѣмъ, которыя приведены только что изъ Фуртенбаха или Шикхардта, но приведемъ ихъ въ виду того значенія, которое имѣетъ вообще сужденіе каждаго автора, жившаго въ XVII или даже въ XVIII вѣкѣ о театрѣ Палладіо.

«Въ 1562 году Палладіо, въ базиликѣ, т. е. въ залѣ стараго Pallazo della Ragione началъ устраивать театръ, который заслужилъ, по смерти строителя,

всеобщій восторгъ своею архитектурою, а также живописью Fasolo и Zelotti, расписавшихъ его декораціи».

«Театръ этотъ, по тому особенному устройству, которое надо было ему придать и по тѣмъ трудностямъ, которыя надо было преодолѣть, представлялъ для Палладіо, бывшаго членомъ этой академіи очень интересную задачу. Къ застройкѣ предоставлено было несимметричное мѣсто въ 92 фут. длины и 85 фут. ширины. Сначала Палладіо хотѣлъ при устройствѣ театра и зала во всемъ слѣдовать предначертаніямъ Витрувія, но вскорѣ, опредѣливъ всѣ данныя мѣста, онъ долженъ былъ отступить отъ этихъ описаній и, поэтому, внесъ не мало личнаго въ свою, античную по духу, композицію.

Такъ, театрону была дана форма не половины полнаго круга, а половина эллипсиса. И всѣ прочія измѣненія въ деталяхъ были не столько результатомъ его личныхъ желаній, сколько слѣдствіемъ условій мѣста».

«Верхній рядъ сидѣній завершается сквозной колоннадой, чередующейся задѣланными междустолпіями, съ фигурами въ нишахъ».

«Подіумъ сцены заканчивался противъ орхестры, стѣна сцены (порталъ) была расчленена на части, украшена по античному образцу и являлась богато украшеннымъ фономъ для всѣхъ тѣхъ дворцовъ, которые изображены были на семи перспек-

Сцена театра Фарнезе въ Пармѣ.

тивныхъ декораціяхъ, отходившихъ отъ семи дверей, ведущихъ въ семь улицъ. (Но такъ было только въ предположеніи: осуществлены были 3 улицы и 3 двери). Средняя дверь, Porta Regina, богато украшенная, обслуживала артистовъ, исполнявшихъ главныя роли; двѣ, расположенныя по бокамъ двери — служили для выхода игравшихъ вторыя роли и для хористовъ».

«Ко времени смерти Палладіо большая часть постройки была въ зачаточномъ состояніи, особенно сцена и архитектура ея портала. Такъ какъ не осталось почти никакихъ рисунковъ для этихъ, еще не выполненныхъ, частей, а сынъ его Сцилла былъ слишкомъ малоопытенъ и исполнялъ до тѣхъ поръ лишь обязанности помощника, то окончаніемъ постройки театра занялся Скамоцци, бывшій случайно въ это время въ Виченцѣ по дорогѣ въ Австрію, къ императрицѣ Маріи Терезіи для которой онъ заканчивалъ постройку крѣпости».

Teatro Olimpico построенный на основѣ принциповъ классическихъ театровъ, тѣмъ не менѣе отклонялся нѣсколько отъ Витрувіевыхъ предписаній. Изъ источниковъ того времени мы узнаемъ также, что и зрительный залъ театра della Sabionetta построеннаго Скамоцци въ Мантуѣ, былъ сдѣланъ въ подобныхъ же условіяхъ и съ отклоненіемъ отъ правилъ античнаго построенія театра.

Амфитеатръ его заканчивался какъ и въ Виченцкомъ театрѣ, открытой колоннадой; въ задѣланныхъ междустолпіяхъ устроены были л о ж и для дамъ, а кавалеры помѣщались въ о т к р ы т ы х ъ междустолпіяхъ.

Подобно Teatro Olimpico и сцена этого театра имѣла также богато украшенный порталъ, изображавшій, однако, не внутренность дворца, какъ порталъ Виченцкаго театра, а открытую площадь, отъ которой вели три, перспективно изображенныя, улицы. Большая, по серединѣ, состояла изъ великолѣпныхъ дворцовъ, боковыя образованы были домиками обыкновенныхъ гражданъ.

Подобное устройство сцены, помощью портала, было вообще наиболѣе употребительнымъ. Оно позволяло не снабжать сцену какими либо особыми декораціями, освобождало отъ необходимости дѣлать занавѣсъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ оно было прекрасно конструировано въ смыслѣ прикрытія машинъ, какъ верхнихъ такъ и нижнихъ, служившихъ для спусканія, полетовъ, исчезновеній, и т. п. Такой порталъ былъ также особенно удобенъ, какъ фонъ, на которомъ не только разыгрывались многія сцены, но и ставились цѣлыя построенія группъ, столь излюбленныя въ постановкѣ апоѳеозовъ.

Къ сожалѣнію, Teatro Olimpico — единственный изъ сохранившихся вышеупомянутыхъ театровъ второй половины XVI вѣка. О прочихъ мы имѣемъ пока лишь нѣкоторыя свѣдѣнія, болѣе подробныя изслѣ-

дованія ихъ будутъ помѣщены во второмъ томѣ этого сочиненія.

Въ Римѣ академикъ Pomponius Laetus, прекрасно справившійся съ трудной задачею полнаго возстановленія античной комедіи, способствовалъ тому, что во дворцахъ прелатовъ и кардиналовъ, и даже въ Латеранѣ появились домашніе театры, украшенные съ большимъ художественнымъ чутьемъ и снабженные декораціями, быть можетъ, кисти лучшихъ художниковъ эпохи чинквиченто. Безслѣдно изчезли впослѣдствіи всѣ эти — носившіе, вѣроятно, совершенно особый характеръ живописи — полотна. Мы не знаемъ ни одной сохранившейся цѣликомъ декораціи. Не знаемъ, и лишь по нѣсколькимъ изображеніямъ (большею частью книжнымъ) да описаніямъ можемъ догадываться о видѣ этихъ театральныхъ залъ. Съ несомнѣнностью, лишь можно сказать, что и по своей обработкѣ, и по устройству сцены, и по плану они не имѣли еще такихъ античныхъ формъ и деталей, которые (мы увидѣли уже), были примѣнены въ театрахъ сѣверной Италіи въ концѣ XVI столѣтія. Все, что относится къ пережиткамъ древнихъ театральныхъ сооруженій, здѣсь, въ Римѣ, относится ко времени болѣе позднему. И хотя театры этой эпохи не заключаютъ въ себѣ элементовъ, которые побуждали бы въ этой первой книгѣ останавливаться на описаніи ихъ, тѣмъ не менѣе, разсмотримъ нѣко-

Aleotti. *Театръ Фарнезе въ Пармѣ.*

торые наиболѣе типичные театры другихъ городовъ сѣвера Италіи, дабы не прерывать историческаго порядка эволюціи театровъ.

Публичные спектакли въ Римѣ были еще неизвѣстны въ XV вѣкѣ. Лишь во время карнавала происходили представленія, и то въ частныхъ театрахъ. Но на сѣверѣ уже въ XVI вѣкѣ устраиваются подобные спектакли также для широкой публики, извѣстными намъ обществами, именовавшимися академіями, занявшими очень вліятельное положеніе въ смыслѣ воспитанія вкусовъ и любви къ античному.

Подобныя академіи были не только въ Виченцѣ; мы знаемъ о такихъ же и въ Венеціи. Одна изъ нихъ называлась Compagnia della Calze; для открытія въ построенномъ ею, также по проекту Палладіо, театрѣ (къ сожалѣнію, вѣроятно, скоро сгорѣвшемъ, такъ какъ изображеній его не сохранилось никакихъ и мы знаемъ лишь одно описаніе его) поставлена была появившаяся одновременно въ печати „Антигона", сочиненіе Conte Vicentino di Monti.

Театръ этотъ былъ великолѣпно украшенъ между прочимъ двѣнадцатью картинами Federigo Zuccari.

Кромѣ поименованнаго, въ Венеціи было еще два театра; одинъ общества „Sempiterni", другой — „Accefi".

Построенный А. Палладіо театръ въ Венеціи имѣлъ полукруглый театронъ, а наружный видъ его напоминалъ римскій Колизей. Возведенъ онъ былъ

для постановки одной лишь трагедіи, ставившейся во время карнавала. Но этотъ театръ не былъ новымъ словомъ въ театральномъ зодчествѣ. Въ Венеціи уже прежде было два, красивой архитектуры, помѣстительныхъ театра, построенныхъ около 1580 года.

Оба были возведены по такому же пріему, по которому построилъ свой театръ Палладіо съ добавленіями въ наружномъ убранствѣ Сансовино; оба были тѣми единственными примѣрами театральныхъ сооруженій, которыя не только не получили признанія, но не сохранились даже до нашихъ дней.

Планъ театрона обоихъ венеціанскихъ театровъ былъ — полукругъ. Подобные имъ (лишь по плану) три театра во Флоренціи — Infacati, Immobili, Sorgenti, могутъ быть, однако, причислены къ числу тѣхъ театральныхъ зданій, которыя построены были несомнѣнно съ соблюденіемъ античныхъ традицій (какъ и театры Rozzi и Intronati).

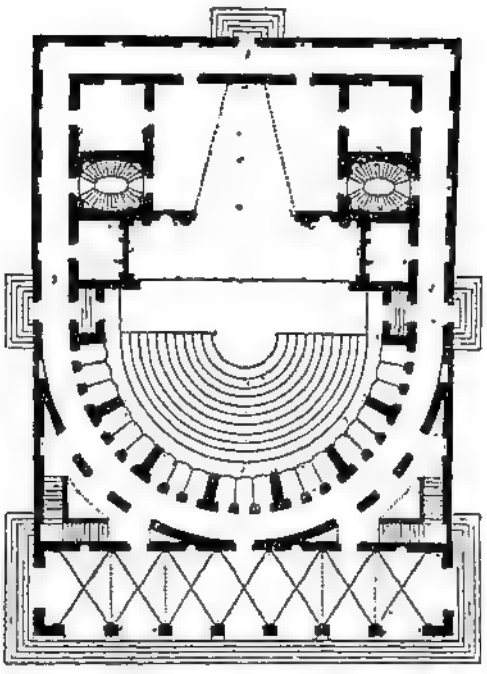
Эпоха перехода отъ театра классицистическаго къ барочному, особенно въ то время, когда послѣднія тенденціи получили преобладающее значеніе и повсемѣстное распространеніе — ознаменовалась въ Италіи расцвѣтомъ декораціоннаго мастерства. Многочисленные эскизы сценическихъ декорацій, убранства залъ (въ Неаполѣ замѣчательное убранство театральнаго зала во дворцѣ и пр.) оставшіеся намъ въ наслѣдіе

отъ этой эпохи — показываютъ изумительную фантазію замысловъ и роскошь выполненія ихъ театральныхъ декорацій.

Правда, еще Серліо и даже Бальдассаре Перуцци, т. е. много раньше того времени, о которомъ мы сейчасъ говоримъ, также разрабатывали вопросы сценической перспективы и выполняли ихъ (въ галлереѣ Уффици есть прелестные театральные рисунки Перуцци), но та декораторская плеяда, которая сформировалась постепенно и способствовала распространенію по всей Европѣ итальянскаго барочнаго пошиба декорировки (впрочемъ, не только театровъ, но вообще залъ) была гораздо выразительнѣе для исторіи декоративнаго искусства и особенно для театральной сценографіи. Современный Serlio — Sabbatini, затѣмъ P. A. Pozzo, Bernini, семейство Bibiena, Righini, Torelli, Galliari, наконецъ, много позднѣе G. Panini, Piranesi, Ferrari и работавшій въ Россіи въ эпоху неоклассицизма, I. C. Gonzaga — вотъ наиболѣе извѣстныя имена художниковъ въ этой области театральнаго искусства.

Серліо и Саббатини совмѣстно разработали много ранѣе всѣ типы декорацій для scena comica, scena tragica и scena satirica, причемъ основой ихъ проектовъ служили, конечно, указанія Витрувія, и они выполняли въ натурѣ всѣ эти пейзажи и дворцы едва ли не впервые.

Особенно значительна была доля участія въ театральномъ дѣлѣ декоратора, когда постановка

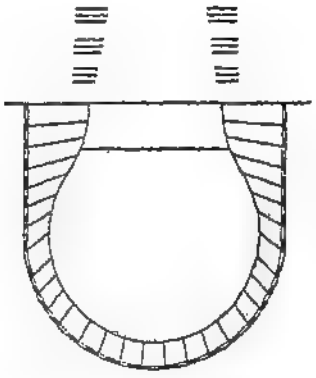


Проектъ театра Винченцо Арнальди.

должна была состояться на открытомъ воздухѣ. Напримѣръ, еще въ XVII вѣкѣ, и очень часто (позже), Piazetta di San Marco въ Венеціи была использована для постановокъ кортежей, и для устройства на ней сцены. И вотъ, въ послѣднемъ случаѣ особенно если это былъ XV—XVI вѣкъ, первые опыты декораторовъ были чрезвычайно интересны. Но такъ какъ сущность всѣхъ этихъ постановокъ имѣла мало общаго съ античными достиженіями, то все, относящееся къ этому періоду театральнаго строительства, мы пока и оставляемъ безъ разсмотрѣнія.

Переходимъ къ описанію классицистическихъ театровъ начала XVII вѣка другихъ городовъ с. Италіи.

Архитекторъ Buontalenti (1536—1608) построилъ во Флоренціи близъ Уффици театръ, который (по Гурлитту) имѣлъ небольшіе размѣры, но отличался особенностью устройства сцены и примѣненіемъ впервые (въ половинѣ XVI вѣка), telari — декорацій, почему и Буонталенти считается ихъ изобрѣтателемъ. Его ученики Guilio Parigi и Agostino Migliori перенесли это въ сущности, античное нововведеніе, (періакты) далѣе въ Европу, отсюда узналъ ихъ и ульмскій архитекторъ-реформаторъ Фурттенбахъ и прекрасный граверъ офортистъ Custodis (его гравюры — театры Италіи въ книгѣ „Architettura civile“, Фурттенбаха).



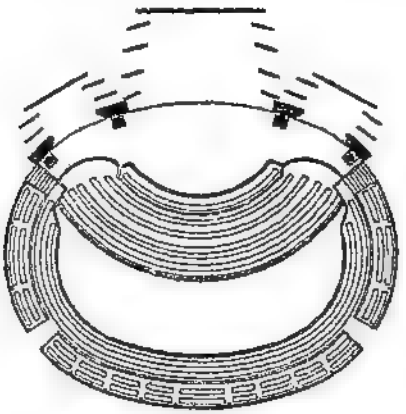
Венеція. Планъ театра С. Бенедетто.

Изъ книги Nicolas Sabattini (изданной въ Пезаро въ 1637 году) — древнѣйшаго изъ спеціальныхъ сочиненій въ этой отрасли искусства — мы узнаемъ, что въ началѣ XVII вѣка мало задумывались надъ выработкой иного типа театра, нежели возсозданный въ описанныхъ, античныхъ, и столь удачно примѣненныхъ Палладіо, условіяхъ. Да иначе и не могло бы быть. Несмотря на содѣйствіе герцоговъ и конкурса поэтовъ и писателей, даже наиболѣе извѣстныя драматическія труппы были случайно организованы, и средства ихъ были слишкомъ ограничены для того, чтобы предпринимать какія либо значительныя собственныя постройки. Публика довольствовалась тѣмъ, что было; много платить за мѣста она не могла. Съ другой стороны правители, любившіе театръ, какъ напримѣръ король Франціи, императоръ Германіи, электоръ Баваріи, или тѣмъ болѣе герцоги, давали спектакли въ своихъ собственныхъ дворцовыхъ театрахъ.

Академіи, давшія искусству драмы въ Италіи главный импульсъ и, намѣтившія пути къ развитію ея, — имѣли также постоянные собственные театры (какъ напримѣръ въ Виченцѣ). Но и здѣсь ставили спектакли, главнымъ образомъ, трактуя ихъ какъ литературное произведеніе, которое изучалось отчасти этимъ путемъ. А театральныя постановки въ дворцовыхъ театрахъ осуществляемы были очень рѣдко, давались съ большими перерывами и, конечно, могли способствовать расцвѣту театральнаго строительства лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда залъ надо было приспособить для спектакля; тогда-то напрягалась мысль и фантазія архитектора и искала выхода изъ труднаго положенія, компануя въ условіяхъ стѣснительныхъ и съ соблюденіемъ, умѣрявшихъ ихъ пылъ, экономическихъ разсчетовъ и данныхъ мѣста

Герцогъ Пармскій, Рануччіо Фарнезе, блестящій владѣтель и покровитель искусствъ, рѣшивъ построить въ первомъ этажѣ одного крыла своего дворца театръ, пригласилъ для этой цѣли Giovanni Battista Alcotti, который и справился блестяще съ выпавшей на его долю трудной задачею. Приписать же участіе въ созданіи этого театра Виньолѣ или Бернини нельзя, такъ какъ первый умеръ за 20 лѣтъ до постройки театра, а второй въ 1618 году былъ еще очень молодъ.

Не думалъ Алеотти, какъ полагаютъ нѣкоторые ученые, приблизиться непремѣнно и къ театру Пал-



Проектъ плана театральнаго зала (по Cochin).

ладіо; онъ взялъ лишь Teatro Olimpico за примѣръ, за исходную точку, но создалъ с в о и пропорціи этого обширнѣйшаго изъ всѣхъ театровъ того времени.

Планъ амфитеатра и сцены его являютъ собою античную основу: лишь длина перваго несоразмѣрностью съ шириною отклоняется отъ прообраза, нарушая традиціи; и это-то послужило причиною того, что театръ былъ долгое время покинутъ.

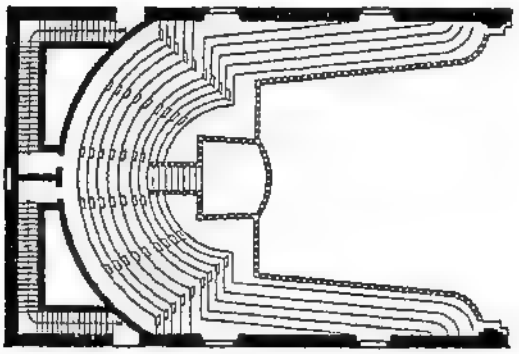
Но въ значительности и исключительности этого сооруженія также была заложена причина того, что ему не могли и подражать. И мѣсто его въ исторіи архитектонографіи — совсѣмъ особое. Театръ въ Пармѣ знаменуетъ собою послѣднія усилія этого періода незапятнаннаго и ничѣмъ не стѣсненнаго стремленія — реставрировать античный театръ. Позже, въ театральномъ строительствѣ начинается уже значительный переворотъ. Уклоненія въ экономическую

сторону и необходимость угождать условіямъ бытовыхъ новшествъ препятствуетъ совершенно начавшемуся было возрожденію театра на классической почвѣ.

Пармскій театръ безспорно является лучшимъ образцомъ театровъ начала XVII вѣка. Еще не такъ давно полагали, что планы и этого театра составлены были также Андреа Палладіо. Однако часть ученыхъ утверждаетъ и теперь, правда на основаніи довольно шаткихъ источниковъ, что этотъ театръ построенъ былъ не G. B. Aleotti, а зодчимъ Magnani и расписанъ живописцемъ Linello Spada. Наиболѣе достовѣрныя данныя указываютъ однако архитекторомъ и инженеромъ театра именно Battista Aleotti d'Argenta, построившаго этотъ театръ по повелѣнію Герцога Рануччіо I Фарнезе ди Порта.

Въ 1618 году театръ этотъ былъ начатъ и въ 1619 уже оконченъ. Однако, только въ 1628 году произошло торжественное открытіе его; съ этого времени до смерти Герцога Рануччіо здѣсь поставлено было нѣсколько спектаклей. Много позже, въ 1690 году, по случаю свадьбы Герцога Одоардо Фарнезе съ принцессою Доротеей Нейбургской, этотъ театръ, значительно подновленный, снова видѣлъ въ стѣнахъ своихъ избранное общество, въ количествѣ 4000 лицъ по однимъ свѣдѣніямъ или 12000(?), какъ утверждаютъ другіе источники.

Судя по гравюрѣ Paolo Fontanesi, изображающей этотъ театръ въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ былъ



Планъ театра (по Carini Motta).

первоначально построенъ — театръ представлялъ собою великолѣпное зрѣлище. Онъ былъ построенъ въ первомъ этажѣ благодарнаго для композиціи, по своей удлиненной формѣ, крыла герцогскаго дворца. Дворецъ расположенъ на низкомъ уныломъ берегу мелководной, мутной рѣчки. Пыльный, скучный монотонностью своихъ аллей, паркъ разросся на другомъ ея берегу. Дворецъ, суровой внѣшности вслѣдствіи бураго цвѣта простого кирпича изъ котораго онъ построенъ, ничѣмъ не облицованъ и совершенно не являетъ собой пышнаго вида; скорѣе онъ напоминаетъ казармы и даже пугаетъ своимъ наружнымъ видомъ, какъ и бывшій (недостроенный) дворецъ въ Піаченцѣ (по проекту Виньолы) или дворецъ въ Мантуѣ, разрушающійся въ значительной своей части. Но насколько непривлекателенъ внѣшній обликъ этого дворца, настолько богата и цѣнна вся внутренняя обработка его залъ; быть можетъ потому

такъ особенно и поражаетъ роскошь или изысканность внутренняго убранства нѣкоторыхъ дворцовъ сѣверной Италіи, что она заключена въ скорлупу внѣшнюю, столь бѣдную и угрюмую своей незаконченностью.

Въ этомъ отношеніи видъ театра Фарнезе въ Пармѣ сходенъ вполнѣ съ архитектурною внѣшностью Teatro Olimpico въ Вичецѣ, облѣпленнаго домишками, перекрытаго какой-то странной формы крышею, объединяющей театральный залъ со всѣми пристройками къ нему; Teatro Olimpico до такой степени замаскированъ ими снаружи, напримѣръ при разсмотрѣніи его съ площади Museo Civico, что положительно опредѣлить его мѣстонахожденіе представляется многимъ не столь легкой задачею. (Въ смыслѣ пожарномъ, оба театра поставлены, вообще, въ очень опасныя условія).

Театръ Фарнезе послужилъ прообразомъ при сооруженіи многихъ иныхъ италіанскихъ театровъ, поэтому разсмотримъ подробнѣе его устройство, тѣмъ болѣе, что въ планировкѣ и концепціи сцены и въ устройствѣ отдѣльныхъ частей его заключены еще несомнѣнно античныя традиціи.

Залъ представляетъ собою сильно удлиненный прямоугольникъ съ полукружіемъ на концѣ, противоположномъ сценѣ, и служащимъ театрономъ. Разстояніе отъ сцены до задней стѣны зала 50 метровъ, ширина зала 35 метровъ. Внутри амфитеатра —

platea, на подобіе античной орхестры, окруженная высокой балюстрадой, отъ которой начинается помѣщеніе для зрителей, довольно крутое и представляющее въ планѣ не половину круга или эллипсиса, а родъ параболы, т. к. бока его сильно вытянуты вдоль стѣнъ залы. Въ амфитеатрѣ этомъ 14 рядовъ, замыкающихся поверху глухой двухъ-этажной аркадой, опирающейся на колонки. Типъ этой аркады сильно напоминаетъ обработку ярусовъ такъ называемой Базилики, построенной Палладіо въ Виченцѣ, или обработку стѣнъ двора въ Моденскомъ дворцѣ.

Въ междустолпіяхъ — геніи, несущіе факелы; зажженные, — они придавали очевидно торжественный видъ залу, уже по самой своей формѣ и общему расположенію представлявшему значительное великолѣпіе.

Сцена украшена очень богатымъ порталомъ; однако, самое отверстіе въ этомъ порталѣ не въ соотвѣтствіи съ огромной величиной зала и портала — мало.

Несомнѣнно, что и акустика и оптика такого помѣщенія была черезвычайно плоха. Человѣческій голосъ въ такомъ огромномъ залѣ, конечно, слышать хорошо было нельзя; невозможно было и видѣть хорошо на такомъ большомъ разстояніи узкаго зала.

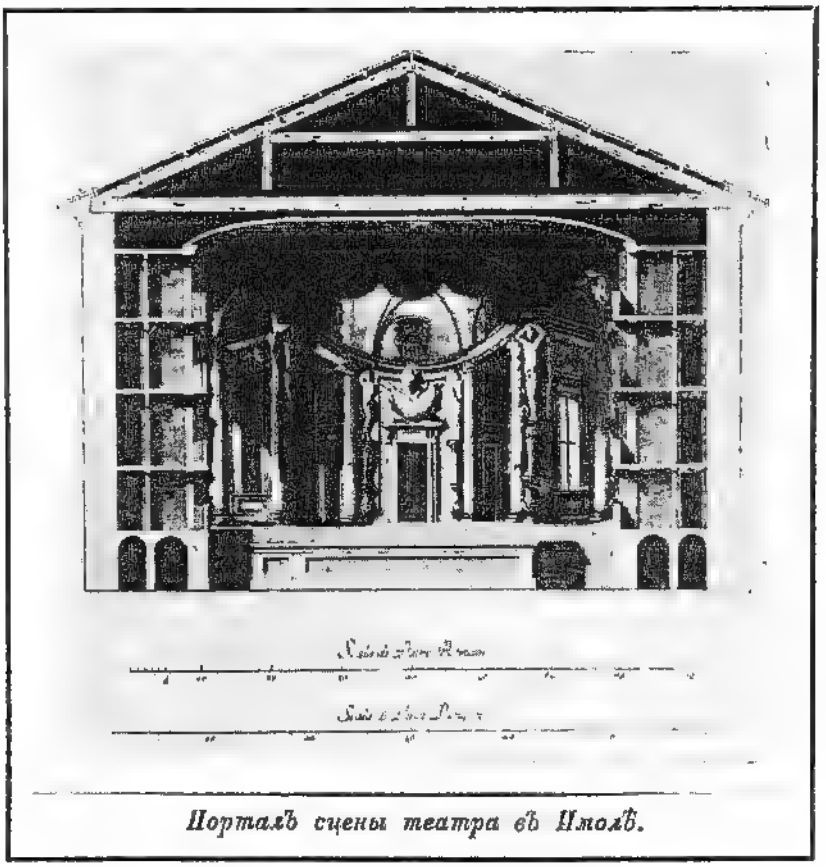
Возникновеніе ранговыхъ театровъ относится къ самому концу XVI столѣтія и къ началу XVII, но какимъ образомъ дошли, черезъ все средневѣковье, до такого видоизмѣненія — античные театры?

Въ развитіи античнаго театра преимущественную роль всегда играли два фактора: наилучшая акустика и наибольшее поле зрѣнія. Съ теченіемъ времени явилось еще и третье обстоятельство, вызвавшее значительныя видоизмѣненія и перефразировку формъ театральнаго помѣщенія. Это обстоятельство было неизбѣжнымъ слѣдствіемъ новыхъ основъ соціальной жизни. Эпоха индивидуализма, обостренное желаніе объединенія, развитіе интимности въ личной жизни, желаніе оставаться въ толпѣ «самимъ собою», строгое дѣленіе на касты и выработка рангов — вотъ что вызвало и сотвѣтствующія измѣненія въ зрительной части театра.

Къ созерцанію зрѣлища на сценѣ прибавляется еще и обоюдное лицезрѣніе.

Для этой цѣли, выдѣленныя ячейки-ложи служили несравненно лучше, нежели сплошные открытые ранги. Пышно разряженная толпа собиралась въ театрѣ какъ въ общественномъ собраніи и двѣ основныя задачи хорошей планировки театра отходятъ уже на вторую очередь. Богатѣйшая обработка залы аркадами, колоннадами и лѣпными работами, значительно портила акустику. Широчайшая античная сцена обращается въ узкую, хотя и глубокую кулисную сцену.

Ученіе академической партіи временъ конца италіанскаго ренессанса (конца XVI столѣтія), желавшей возрожденія античныхъ традицій, какъ въ



Порталъ сцены театра въ Имолѣ.

репертуарѣ пьесъ такъ и въ характерѣ постройки, не достигало осуществленія своихъ идеаловъ въ жизни, и всѣ ихъ попытки, не увѣнчавшись успѣхомъ, не имѣли значенія и для развитія типа позднѣйшаго театральнаго зданія.

Съ другой стороны всѣ эти, пользовавшіяся еще любовью, Intermezzi были аллегорическими, драматическими представленіями, съ танцами и пѣснопѣніями, и сопровождались музыкою; они заключали въ себѣ всѣ элементы, впослѣдствіе получившей такое распространеніе, правда значительно болѣе

развитой, оперы. И вотъ къ нимъ-то эти первые придворные театры и должны были приспособляться.

Алеотти сначала, казалось, вышелъ изъ этого затрудненія: соединить античныя традиціи съ новыми соціальными требованіями, но потомъ онъ долженъ былъ окончательно перейти къ удовлетворенію этихъ послѣднихъ, пренебрегая даже завѣтами античныхъ традицій. Онъ углубилъ, насколько это было возможно, сцену и сдѣлалъ первые шаги въ направленіи передѣлки ея плана, введя кулисы, которыми онъ стремился достигнуть натуралистической иллюзіи.

Но введеніе кулисъ было обстоятельствомъ, имѣвшимъ въ исторіи развитія будущаго театра громадныя, быть можетъ пагубныя послѣдствія. До сихъ поръ все дѣйствіе происходило передъ глазами зрителя, до переодѣванія и смѣны дѣйствующихъ лицъ включительно, введеніе же кулисъ спрятало все это за сценой отъ глазъ зрителя.

Для достиженія большей вмѣстимости театра, Алеотти увеличилъ, вытянувъ въ длину, глубину зрительнаго зала, и, такимъ образомъ, театръ Алеотти, угождавшаго высшему обществу, давалъ возможность видѣть въ узкомъ залѣ хорошо другъ друга, и постепенно сталъ излюбленнымъ, конечно не потому, что онъ былъ идеальнымъ для созерцанія дѣйства, а потому именно, что онъ былъ болѣе пригоденъ для того, чтобы быть увидѣннымъ самому.

Но большая глубина кулисъ дѣлала необходимымъ искусственное освѣщеніе театра: дневного свѣта уже не хватало; исполненіе грозило еще большимъ ухудшеніемъ: спектакли назначаются по вечерамъ.

Вся основа позднѣйшаго театра является пересозданіемъ этого театра Алеотти и положена въ планировку нашего современнаго театральнаго зала. Въ 1639 году въ Венеціи построенъ былъ театръ Санъ-Кассіано, второй театръ этого рода, но уже съ тремя рядами ярусовъ.

И хотя скоро сказались всѣ дурныя стороны акустики и оптики такихъ театровъ, критика возстала противъ нихъ и современные писатели были недовольны театромъ такой планировки, однако типъ укоренялся, нравился толпѣ и зрительный залъ дошелъ теперь до шести ярусовъ ложъ.

Впрочемъ, впослѣдствіи публика свыклась даже съ семи-ранговыми театрами.

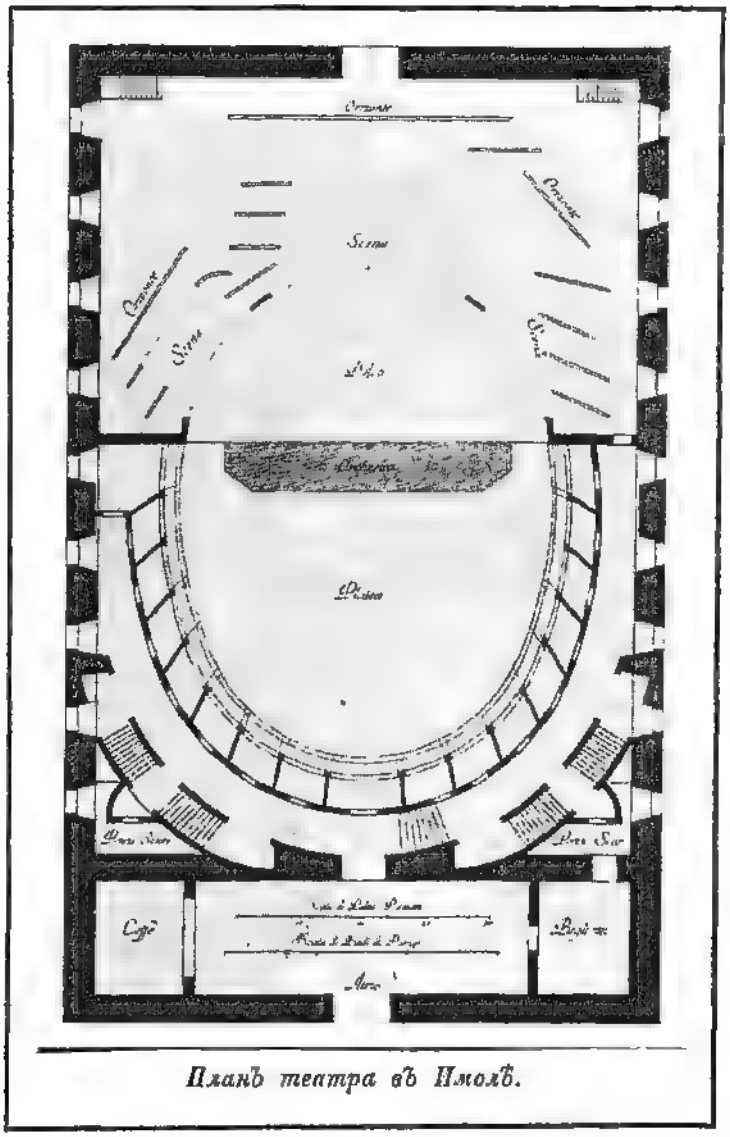
Послѣ Vincenzo Arnaldi, придерживавшагося еще античныхъ традицій, переходъ отъ амфитеатральной планировки къ ранговому театрону совершилъ театральный архитекторъ и изобрѣтатель машинъ F. C. Motta, придворный зодчій герцога Мантуанскаго, который въ своемъ, нынѣ очень рѣдкомъ, украшенномъ гравюрами на мѣди, рисунками и снабженномъ чертежами, сочиненіи „Trattato sopra

la struttura de Theatri e Scene“ даетъ объясненія своей теоріи. Онъ слѣдуетъ еще завѣтамъ Серліо, но вноситъ и новыя идеи: удлиняетъ залъ и этимъ придаетъ ему такой видъ, который вскорѣ и создается театромъ ложъ. Сначала у него фигурируетъ амфитеатръ, но постепенно онъ все болѣе и болѣе подымается и наконецъ превращается въ рядъ рангов. Любопытно, что если вся эта эволюція, происшедшая въ творчествѣ Мотта была плодомъ его личныхъ стремленій, то тогда неприложимыми будутъ всѣ разсужденія о вліяніи двороваго (въ гостиницахъ) театра французскаго средневѣковья.

Развитіе и быстрое распространеніе лирической драмы мѣняло нравы жителей и въ то же время мѣняло матеріальныя условія театра.

До сформированія оперы, публика наполняла собою сплошь весь залъ, но когда, въ началѣ XVII вѣка, получила преобладающее значеніе опера (сначала въ Тосканѣ), распространившая свои новыя чары по всей Италіи, спектакли становятся болѣе частыми, публика болѣе многочисленной и отзывчивой и стало возможнымъ думать не только о сооруженіи постоянныхъ театровъ, но и о лучшихъ способахъ вмѣстить наибольшее количество публики, въ ущербъ, конечно, хорошимъ условіямъ поля зрѣнія и акустики.

Первое приложеніе этихъ новыхъ началъ можно видѣть на театрахъ Венеціи (съ 1639 года). Здѣсь



Планъ театра въ Имолѣ.

появляются изогнутыя линіи плана зрительнаго зала, имѣвшаго до сихъ поръ исключительно прямоугольную форму, даже когда завершеніе амфитеатра было полукруглымъ.

Приблизительно около 1639 года въ Венеціи на средства Общества благородныхъ людей построенъ

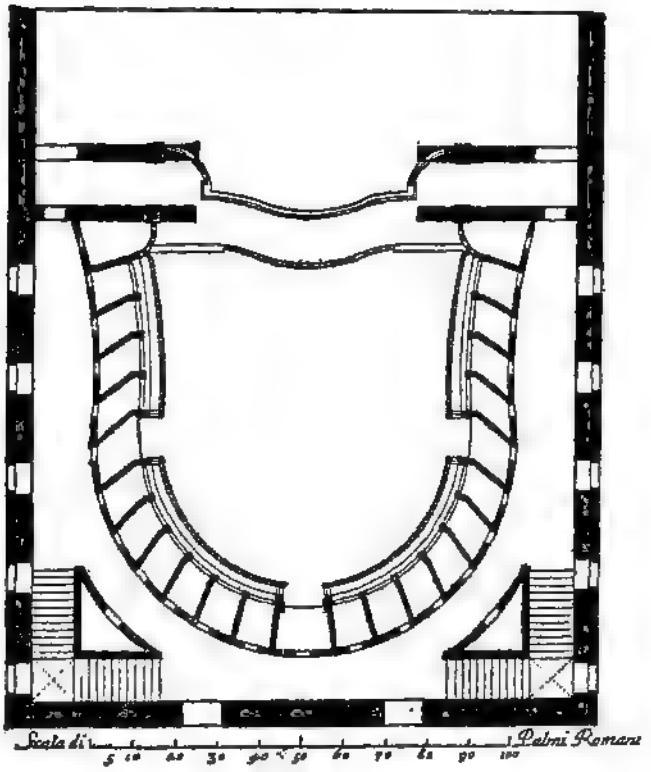
былъ театръ di San Giovanni Crisostomo, устроенный съ невиданной до тѣхъ поръ роскошью. Но обширную извѣстность онъ заслужилъ не столько своей архитектурой, сколько своими музыкально-драматическими представленіями, хотя въ исторіи измѣненій формъ театра, устройство этого зала имѣетъ то значеніе, что въ немъ впервые примѣнено было члененіе ранговъ зрительнаго зала на ложи. Театръ заключалъ три ранга, имѣвшихъ видъ уже не открытой галлереи, такъ какъ ложи были вдѣланы въ стѣну. Каждая ложа имѣла отдѣльный выходъ въ коридоръ, окружавшій театральный залъ. Очевидно теперь происхожденіе подобныхъ ложъ: постепенно заполнялось пространство междустолпія, т. е. остова убранства зала.

Сначала изъ матерій, драпировокъ, потомъ деревянною обшивкой и, наконецъ, заложеніемъ въ стѣнѣ раздѣлены были ранги зала на ложи-ячейки.

Акустика театра была отвратительна, но соотвѣтственно запросамъ того времени, введены были иныя новшества и это было гораздо важнѣе и даже заставляло примириться съ недостатками.

Даже болѣе. Театръ этотъ, какъ говоритъ Земперъ, имѣлъ такой большой успѣхъ, что ему подражаютъ и устраиваютъ даже ложи по сторонамъ просценіума. Вскорѣ это нововведеніе вошло во всеобщее употребленіе и стало неизбѣжнымъ.

Для выполненія оперы и балетовъ, родоначальницею которыхъ была также долгое время Италія, воз-



Bibiena, A. G. *Планъ театра въ Болоньѣ.*

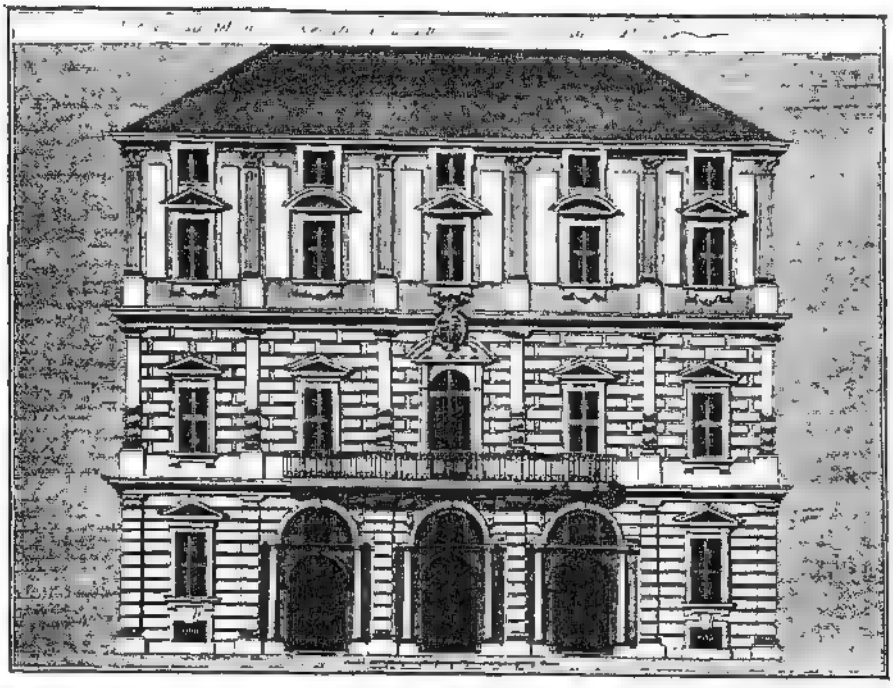
никла необходимость въ театрахъ еще бо́льшихъ размѣровъ. Такъ возникли постройки донынѣ продолжающія быть образцами европейскимъ театрамъ. Къ сожалѣнію, немногія изъ нихъ сохранились безъ передѣлки, и вотъ этимъ-то позднѣйшимъ измѣненіямъ слѣдовали, по незнанію, многіе архитекторы второй половины XIX столѣтія.

И въ этихъ театрахъ, выразившихъ впервые пренебрежительное отношеніе къ античнымъ традиціямъ, заложены къ сожалѣнію и основы, давшія намъ весь нашъ современный и столь несовершенный театръ.

Въ исторіи театральнаго зданія этотъ типъ сооруженія, благодаря своему несовершенству, оправдывавшемуся потворствомъ дурнымъ вкусамъ публики, сумѣлъ, однако, продержаться безъ всякаго протеста почти два столѣтія, если не считать, имѣвшаго вліяніе на планировку театральнаго строительства, опытовъ зодчихъ первыхъ французскихъ театровъ середины и конца XVIII столѣтія и, если не принимать во вниманіе реакцію этому типу сооруженій въ видѣ театровъ эпохи классицизма, а также попытки и теоріи Шинкеля и Земпера, такъ или иначе не безслѣдно прошедшія для зданія театра XIX столѣтія. Впрочемъ, послѣднія, особенно въ недавнее время въ Германіи, способствуютъ выработкѣ плановъ, заключающихъ въ себѣ значительную долю античныхъ традицій.

Къ XVII вѣку надо отнести еще и сооруженіе особыхъ, открытыхъ театровъ для турниpовъ, въ Болоньѣ, Моденѣ и другихъ городахъ, преимущественно Ломбардіи, Тосканы и Пьемонта, хранящихъ священно старыя рыцарскія традиціи. Въ Умбріи, напримѣръ, ихъ было очень немного, тогда какъ Сіена или Феррара воплощаютъ и въ уцѣлѣвшихъ до сихъ поръ дворцахъ бытъ рыцарства, а замки горнаго Пьемонта говорятъ не мало уму и сердцу изслѣдователя феодальнаго строя.

Но какъ ни заманчиво красивы концепціею, обработкою и пышнымъ убранствомъ арены тог-



Павіа. *Фасадъ театра „de Quattro cavalieri“ (Bibiena A. G.).*

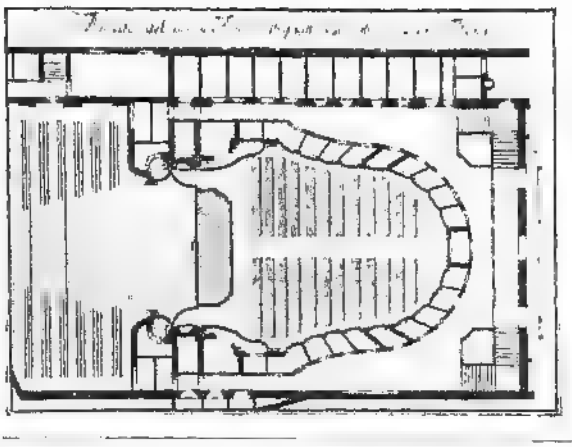
времени — это все же не театры, а скорѣе стадіоны-амфитеатры конца ренессанса, почему ихъ разсматривать пока и не будемъ.

Подобные же театры были вѣроятно и въ XIV и въ XV вѣкахъ, но, такъ какъ такихъ чудесныхъ гравюръ, изображающихъ ихъ, какія остались намъ отъ XVII столѣтія (хранятся въ Biblioteca Ambrosiana, въ Миланѣ; особенно хороши гравюры Coriolano [1628], и Francesco Stringa [1660]) до насъ не дошло, то и судить о тѣхъ театрахъ мы не можемъ.

До нѣкоторой степени Турнирный театръ Болоньи (1639) даетъ представленіе о театральномъ помѣщеніи тѣхъ временъ (это тотъ же театръ ранговыхъ ложъ, но въ немъ отдѣльно воздвигнута сцена, а внизу оставлена свободная площадь для боя).

Carlo Fontana (въ 1675 г.) построилъ Teatro Tordinone (или Tor-di-Nona) въ Римѣ. Въ немъ было 6 ярусовъ, которые шли отвѣсно одинъ надъ другимъ, съ совершенно одинаково разбитыми тожественными ложами. Однако, этотъ отрицательный примѣръ монотонной разбивки сидѣній театральнаго зала, сталъ примѣромъ для многочисленныхъ италіанскихъ театровъ. Въ 1737 году построенъ былъ театръ San-Carlo въ Неаполѣ. потомъ театръ въ Туринѣ Benedetto Alfieri, а въ 1674 году Teatro della Scala которому Piermarini далъ устройство, тожественное съ театромъ San-Carlo. Прекрасный театръ Carlo Felice въ Генуѣ, построенный архитекторами Canonica и Barabino имѣлъ шестиугольное завершеніе зала съ одной стороны и слегка выгнутое полукружіе съ другой.

Около построекъ этихъ театровъ группировались зодчіе, живописцы, машинисты, и постепенно создавалась цѣлая школа спеціалистовъ всякаго рода по сооруженію театровъ. И эта италіанская школа мастеровъ и декораторовъ стала обслуживать вскорѣ всю Западную Европу по постройкѣ театровъ.



Павіа. Планъ театра „de Quattro cavalieri“ (Biliena, A. G.).

Въ Венеціи, гдѣ воздвигались первые театры, сцену дѣлали сначала полукруглой, т. е. античнаго типа, далѣе, для уменьшенія разстоянія между сценой и зрителемъ, дѣлали кругъ возможно болѣе плоскимъ. Этой формы roquette были и первые театры въ Венеціи — „San-Cassiano“, „Sant-Jean Chrysostome“, „Grimani“ спроектированный и построенный Antonio Jolli, „San Benedetto“ и другіе.

Казалось, этотъ типъ театра въ первой половинѣ XVIII вѣка становится уже преобладающимъ, но вскорѣ стали встрѣчаться и многочисленные противники такихъ театровъ.

Напримѣръ, для облегченія вида на сцену одинъ архитекторъ этого времени Andrea Seghezzi, уче-

никъ Brizio и de Denton, придумалъ новый способъ устройства плана театра, имѣвшій большой успѣхъ въ теченіе нѣкотораго времени. По этой системѣ ложи тянулись отъ сцены до глубины зала, приподымаясь въ каждомъ рядѣ на полъ-фута (способъ, снова получающій распространеніе за послѣдніе годы и въ „новомъ“ театрѣ; напр., при перестройкѣ зала консерваторіи въ С.-Петербургѣ былъ допущенъ подобный уклонъ, но съ еще большимъ подъемомъ къ глубинѣ зала). Театры Болоньи, Падуи, Казерты (почти круглый) Реджіо, Вероны (Teatro filarmonico, построенный Francesco Bibiena) и Турина (съ сильно выступающей сценой) построены были по этому же типу. Въ театрѣ San Samuele въ Венеціи поле зрѣнія было увеличено еще болѣе.

Бибіены (Фердинандо и Франческо) устраивали залы по образцу Сегеціи. Въ 1720 году открытъ былъ вышеупомянутый Teatro filarmonico въ Веронѣ, гдѣ Scipione Maffei ставилъ свои пѣснопѣнія.

Въ исторіи архитектуры театровъ этотъ послѣдній заслуживаетъ особаго вниманія, такъ какъ въ декорировку сцены его введены были обновленныя идеи Палладіо: былъ устроенъ порталъ и въ немъ три двери.

Antonio Galli Bibiena, сынъ Фердинандо, авторъ многочисленныхъ театровъ въ Италіи и Германіи задумалъ придать театральному залу форму опрокинутаго колокола, т. е. создалъ систему, называвшуюся потомъ „courbe phonique“.

Болонья, Мантуя, Верона, сохраняли еще до-недавна подобную планировку театра; были театры и совершенно иные, съ амфитеатромъ въ видѣ удлиненнаго прямоугольника (какъ въ Мантуѣ), шестиугольные (театръ Генуи) и октогональные (театръ въ Фано). Въ Италіи архитекторы искали много формъ для улучшенія зала, но, какъ это бываетъ всегда, вернулись къ наиболѣе простому способу разрѣшенія задачи, т.-е., къ тому же методу, отъ котораго въ свое время они отошли.

Первый трактатъ о театрѣ Vincenzo Arnaldi, опубликованный въ Виченцѣ въ 1762 году, былъ очень полезенъ именно подобными совѣтами объ устройствѣ театровъ по образцу античныхъ. Авторъ рекомендуетъ въ этой книгѣ дѣлать полукруглый амфитеатръ, давая ему умѣренное повышеніе и оставляя мѣсто ложамъ лишь между колоннами; Baccego осуществилъ эту идею въ 1817 году въ прекрасномъ театрѣ, сцена котораго была совершенно римской и являлась почти копіею Teatro Olimpico въ Виченцѣ.

Другой опытъ въ этомъ родѣ произведенъ былъ въ 1771 году аббатомъ-зодчимъ Francesco Milizia, авторомъ извѣстной въ исторіи театровъ книги „Del Teatro“, въ которой онъ подвергъ безпощадной критикѣ всѣ существовавшіе въ то время театры.

Но его собственному театру не суждено было заслужить одобренія даже со стороны его сторонниковъ; театръ вызвалъ и протесты противниковъ.

Дѣло въ томъ, что, слѣдуя античнымъ предписаніямъ, Милиціа пришелъ, въ сущности, къ тому же выводу, что и его предшественники, но сцена его вмѣсто того, чтобы открываться въ широкій параллелограмъ, какъ это было въ греко-римскомъ театрѣ — упиралась въ другое полукружіе. Колонны, поставленныя внизу амфитеатра, мѣшали смотрѣть на сцену. Такимъ образомъ нападки современниковъ были не лишены основаній, а проектъ Милиціи (впрочемъ, какъ и работа Arnaldi) не можетъ быть серьезно обсуждаемъ, тѣмъ болѣе какъ невозможный къ удобному его приложенію въ наши дни.

Но въ свое время этотъ проектъ Милиціи вызвалъ много толковъ и породилъ цѣлую литературу.

Проектъ театра Винченцо Феррарезе спланированъ лучше: въ одинъ кругъ врѣзается другой, а на мѣстѣ пересѣченія ихъ ставятся колонны, не закрывающія собою лицъ дѣйствующихъ, такъ какъ эти колонны оказываются позади сцены.

Послѣднія античныя тенденціи видны еще въ театрѣ, построенномъ въ 1779 году въ Imola кавалеромъ Cosimo Morelli; залъ его представляетъ собою полу-эллипсисъ, срѣзанный по малой оси. По высотѣ залъ былъ разбитъ на ряды ложъ; такимъ же былъ и театръ Ceninsule. Сцена послѣдняго была обширнѣе. Однако, подобный типъ болѣе не повторялся нигдѣ, если не считать того случая, когда самъ Cosimo Morelli принялъ участіе въ кон-

Неаполь. *Театръ San Carlo.*

курсѣ театра Венеціанской Академіи San-Faustino.

Въ Римѣ первый усовершенствованный театръ появился въ 1675 году — когда Carlo Fontana устроилъ здѣсь вышеупомянутый театръ Tordinone, называвшійся еще Teatro d'Apollo. Онъ далъ первый примѣръ той планировки, которая называлась въ то время французами „la courbe en fer à cheval". Позднѣе, этотъ типъ усовершенствовалъ Piermarini, и послѣдній получилъ всеобщее распространеніе въ Италіи. Фон-

тана далъ театральный залъ въ шесть ранговъ ложъ, перпендикулярныхъ къ барьеру, т. е. новшество, очень нравившееся въ то время; однако реставраціей театра при папѣ Климентѣ XII шестой рангъ былъ уничтоженъ.

Не останавливаясь на описаніи всѣхъ театровъ первой половины XVIII вѣка, образовавшихъ своего рода эпоху въ исторіи театральнаго строительства, но не базирующихся на основѣ античныхъ традицій, перейдемъ къ описанію лишь тѣхъ театровъ (и позднѣйшихъ) которые отразили въ большей степени (хотя уже не столько въ плановомъ смыслѣ) эти традиціи.

Театръ San Carlo въ Неаполѣ, построенный первоначально въ 1737 году — красивѣйшій примѣръ театровъ этого времени, но интересный для насъ скорѣе архитектурою внѣшнею, нежели по своей планировкѣ. Никакого прогресса, въ смыслѣ достиженія античной композиціи его, здѣсь не замѣтно.

Театръ въ Туринѣ, построенный Benedetto Alfieri, въ 1740 году, также очень гармоиченъ по пропорціямъ, но не дѣлаетъ шага впередъ въ смыслѣ усовершенствованія сцены, зала или въ смыслѣ приближенія композиціи къ древнимъ образцамъ.

Еще болѣе удаляются отъ классическаго прообраза строители театровъ Бибіены. Но они воздвигали, главнымъ образомъ, въ Германіи и Австріи; въ Италіи же театръ Antonio Galli Bibiena (въ Болоньѣ, 1756—1763) былъ совсѣмъ уже далекъ отъ античныхъ

завѣтовъ. Городской театръ Болоньи — типичная во всѣхъ отношеніяхъ барóчная вакханалія.

Италія, выработавшая еще со времени XVII столѣтія свои формы зрительнаго зала, въ которомъ ложи были поставлены густо рядами, держалась твердо своихъ традицій. Германія лишь отчасти заимствовала этотъ пріемъ, но зато другія страны взяли французскій методъ композиціи, основанный на планировкѣ классическихъ театровъ Италіи.

Въ Италіи доходило до того, что каждая болѣе или менѣе богатая фамилія имѣла свою собственную ложу, закрывавшуюся занавѣскою. И сверху (изъ ложъ) видна была уже лишь только половина сцены, а со сцены видны были лишь ячейки ложъ, какъ ихъ называлъ Grillpalzer — „Menageriefallen". Глазъ, отдыхавшій на стѣнахъ сѣверныхъ театральныхъ залъ, уставалъ здѣсь чрезвычайно. Планъ зала позднихъ италіанскихъ театровъ былъ или круглый (Caserta) или овальный (Ianta). Внѣшность театровъ очень обычна. Teatro della Scala (арх. G. Piermarini 1776—1778) напоминаютъ и южно-нѣмецкіе театры Вейнбреннера или Карла фонъ-Фишера (въ Мюнхенѣ). Піермарини былъ больше инженеръ и математикъ, нежели художникъ. И фасадъ его театра скученъ и сухъ.

Значительно пріятнѣе, мощнѣе и гармоничнѣе, особенно по внутренней отдѣлкѣ, — Teatro Carlo Felice въ Генуѣ (архитекторъ Carlo Barabino, 1827).

Къ сожалѣнію, наружная сторона его ничего не говоритъ о внутренней распланировкѣ. Портикъ изъ шести каннелированныхъ колоннъ покрытъ огромнымъ аттикомъ. Вообще, расположеніе мѣстъ театра очень странное и многія части негармоничны. Удачнѣе расположенъ Teatro San Carlo въ Неаполѣ (архит. Antonio Niccolini, 1825). Здѣсь мы видимъ сразу, что фасадъ театра возникъ логически изъ внутренней сущности, что всѣ части его связаны осмысленно и конструктивно съ планомъ, хотя онъ и не стоитъ вполнѣ свободно, а примыкаетъ одной стороной ко дворцу.

Строитель много пережилъ, пока осуществилъ свои замыслы. До пожара 1816 года, онъ былъ театральнымъ живописцемъ, далѣе онъ долженъ былъ перестроить лишь фойе и, наконецъ, послѣ 1818 года получилъ уже всю постройку. Постройка эта по стилю напоминаетъ твореніе Шальгрэна или Сервандони отчасти же изящные шинкелевскіе фасады, но заключаетъ въ себѣ и не мало своеобразнаго. Во всемъ фасадѣ заложенъ какой-то мощный драматическій аккордъ. На нижнемъ сильно рустованномъ этажѣ, состоящемъ изъ пяти арокъ, поверхъ которыхъ идетъ фризъ съ барельефами, поставлена колоннада изъ тоненькихъ іоническихъ колоннъ, образующихъ пятнадцать междустолпныхъ отверстій, украшенныхъ гирляндами. Въ основаніи колоннады, замыкающейся двумя сравнительно сильными пилонами, — проходитъ каменная балюстрада. Колоннада замыкается мощнымъ, но не

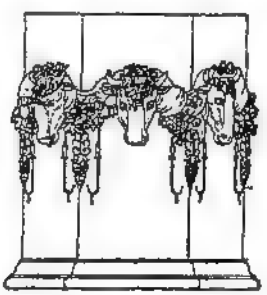
треугольнымъ, а съ прямой верхнею частью фронтономъ, на которомъ поставлена группа Аполлона.

Апогей этого новаго, все же классицистическаго направленія, наступаетъ когда, въ XVIII вѣкѣ, архитекторы, на основѣ чистаго искусства ренессанса, нашли въ себѣ достаточно силы для того, чтобы покончить съ барокко.

Джузеппе Піермарини былъ для этой эпохи — Палладіо своего времени, а въ исторіи развитія италіанскаго театра XVIII вѣка, онъ сыгралъ ту же роль, какъ и Викторъ Луи во Франціи.

Піермарини былъ первый архитекторъ, давшій позднимъ театральнымъ сооруженіямъ настоящія пропорціи, дѣйствительное изящество и монументальность.

Teatro de la (alla) Scala (1744) представлялъ собою — для той эпохи — лучшій образецъ построекъ театровъ. Піермарини образовалъ цѣлую школу зодчихъ. Изъ построенныхъ имъ многочисленныхъ театровъ, извѣстенъ еще другой театръ въ Миланѣ, „la Connobiana“. Всѣ театры Италіи, Испаніи и — позднѣйшіе — Россіи, были сооружаемы (конструированы) именно по этому, данному Піермарини, образцу.



Пуссэнъ. *Идиллія.*

VIII.

ТЕАТРЫ ФРАНЦІИ

ЭПОХИ РЕНЕССАНСА, БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА.

«Il ne faillait au fier Romain
Que „des spectacles et du pain“
Mais au français plus que Romain
Le spectacle suffit san pain».

(Изъ стихотворенія XVIII в.).

Такъ, какъ во Франціи связь театральныхъ традицій средневѣковья и эпохи ренессанса была очевиднѣе, нежели въ Италіи, то, прежде разсмотрѣнія памятниковъ театральнаго строительства Франціи въ XVI и XVII вѣкахъ, вернувшись къ средневѣковью, остановимся еще разъ, вкратцѣ, на описаніи тѣхъ театральныхъ сооруженій, изъ которыхъ выработались позднѣе, отчасти, и нѣкоторые элементы французскаго театра эпохи ренессанса, воспринявшаго

значительно меньше традицій античной архитектоники, нежели италіанскій театръ Возрожденія.

Франція издавна превосходила всю Европу своими драматическими chef d'oeuvre'ами; завидовать въ этомъ она могла только древнему міру. Однако, театральныя сооруженія въ этой странѣ были на столько рѣдки, что даже въ Парижѣ, долгое время, театры отсутствовали совершенно, если подъ этимъ именемъ разумѣть сооруженіе извѣстнаго плана и украшенное снаружи архитектурною обработкою, соотвѣтствующей обработкѣ театра древнихъ.

Во Франціи этимъ именемъ опредѣлялось скорѣе одно зданіе, называемое Salle de la comédie, вдвинутое въ другое помѣщеніе (чаще всего въ Hôtel).

И если нужны были значительныя усилія для того, чтобы изъять непремѣнную причастность готическаго стиля къ храмамъ, то не меньшій трудъ надо было приложить и для того, чтобы отрѣшиться въ сооруженіи театровъ, отъ традицій jeu de paume или holle (какими были всѣ театральные залы того времени) и перейти отъ нихъ къ формамъ, заимствуемымъ у античныхъ театровъ.

А между тѣмъ эти формы, принадлежавшія главнымъ образомъ греческому театру, но болѣе или менѣе удачно обработанныя позже римлянами и позднѣе приноровленныя къ особенностямъ нашего климата — могли бы быть согласованы вполнѣ съ нравами и обычаями тѣхъ временъ.

Хотя вмѣстѣ съ паденіемъ Римской имперіи постепенно умеръ и театръ, однако во времена меровинговъ исторія Франціи снова даетъ міровые примѣры театральныхъ представленій. Въ 780 году король Карлъ ищетъ уже зрѣлищъ въ религіозныхъ постановкахъ.

Fête des fols — въ которыхъ изображалось изгнаніе анаѳемы, удержались до 1460—85 годовъ. Трубадуры и труверы и всякіе canteur'ы, — слѣдовали далѣе въ исторіи развитія театральнаго дѣйства и давали идею всему драматическому представленію.

Ихъ „Sirventes" „Tensons", или „Jeux-mi-parti" — исполнялись „Confréries de la Passion". Мистеріи, фарсы, моралитеты, „sotties" — смѣнялись постановками, вродѣ „Enfents sans-soucis". Наконецъ, въ XVI вѣкѣ „Jodelle", „Mairet", „Sophonisbe", затѣмъ „Rotron" и уже далѣе театръ 1670-ыхъ и 1680-ыхъ годовъ, вотъ нѣкоторые отправные этапы въ исторіи театра Франціи.

Лучшимъ театральнымъ помѣщеніемъ было „Jeu-de-paume-de-la-Croix-Blanche", находившееся близъ Saint-Germain-des-Prés. Въ 1656 году возникаетъ еще одно зданіе близъ Лувра и кромѣ него, если не считать театръ Palais-Royal, въ Парижѣ было уже три настоящихъ театра: T. Petit-Bourbon, T. de l'hôtel de Bourgogne и T. du Marais. Съ 1600 года существовалъ еще и театръ въ hôtel d'Argent, на углу улицы de la Poterie.

Братства актеровъ, „Confrèries“, объединились въ 1680 году и имѣли шесть собственныхъ театровъ; позже была уже основана и первая королевская труппа.

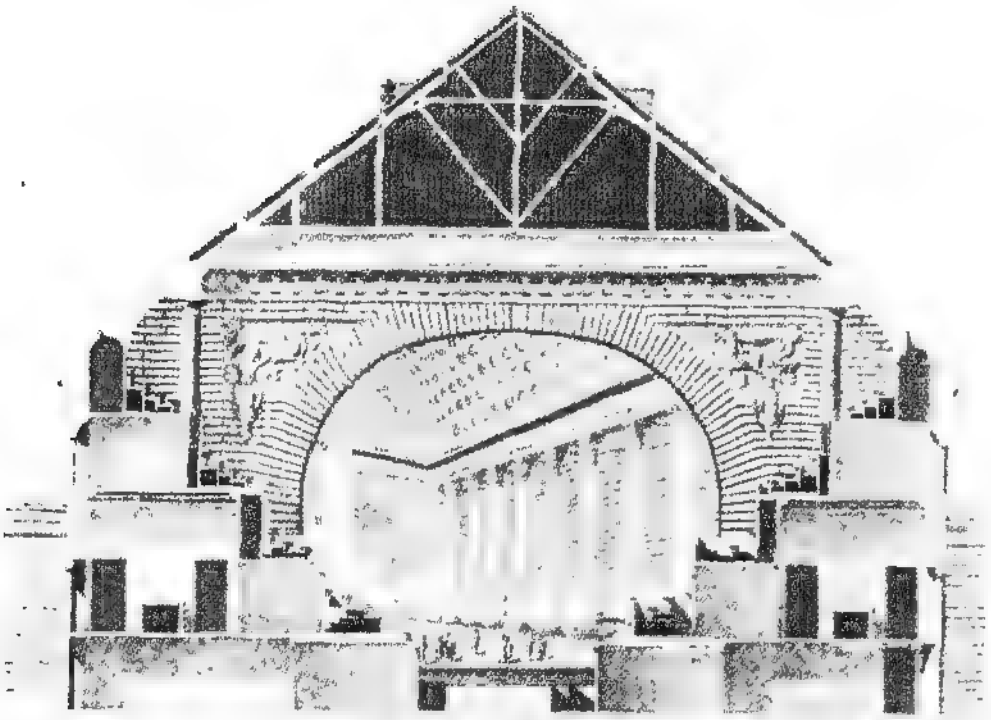
Италіанскія комедіи появились во Франціи нѣсколько ранѣе, въ 1577 году; первою пріѣхавшею сюда, была труппа, называвшаяся „Gelosi“.

Затѣмъ труппы италіанцевъ появлялись еще въ 1584, 1588 годахъ. Но хотя Людовикъ XIII очень упрашивалъ ихъ оставаться, они не по-долгу играли во Франціи. Кардиналъ Мазарини, сочувственно относившійся къ своимъ соотечественникамъ, вызывалъ тогда новыя труппы, которыя всегда очень нравились парижанамъ. Театры этого времени, т. е. начала французскаго ренессанса, описанные подробно въ книгѣ Callot, не представляютъ для насъ, однако, по своей архитектурѣ особаго интереса, являясь пережиткомъ дворового устройства балконнаго помѣщенія.

Театръ Feydeau открытъ былъ въ 1577 году; здѣсь играла италіанская труппа въ 1583, 1584, 1645 и 1697 годахъ. Французская труппа съ 1716 года; съ 1762 года она становится постоянной.

Театръ Porte St. Martin описанъ у Callot, какъ типичный для времени конца французскаго ренессанса. Особенно прекраснъ былъ театральный залъ Palais Royal, но его уничтожилъ пожаръ въ 1782 году.

Театръ Favart былъ первымъ театромъ, спеціально построеннымъ для италіанцевъ, такъ какъ ранѣе всѣ эти спектакли происходили во дворцахъ.



Безансонъ. *Видъ сцены (архит. Ledoux).*

Герцогъ Шуазельскій предоставилъ для спектаклей *королевской труппы покинутый* Hôtel, съ тѣмъ чтобы въ немъ былъ устроенъ спеціальный театральный залъ. Проектъ его *былъ выполненъ* «les sieurs Audibert et Moreau» по архитектурнымъ эскизамъ Jacquin. Но, къ сожалѣнію, не этотъ проектъ былъ осуществленъ; авторомъ театральнаго зала явился Heurtier, «architect du Roi et inspecteur général des bâtiments».

Такъ воздвигнутъ былъ первый театръ съ изолированнымъ фасадомъ, украшеннымъ іоническимъ портикомъ.

Придворный архитекторъ Герцога Шуазельскаго Le Camus дополнилъ этотъ театръ устройствомъ симметричныхъ пристроекъ. Въ 1784 году Dewailly сдѣлалъ въ этомъ театрѣ измѣненія: устроилъ четвертый рядъ ложъ, и обширный амфитеатръ съ десятью рядами скамеекъ, существовавшій безъ исправленій до половины XIX столѣтія. «И еще въ началѣ XIX вѣка», говоритъ Donnet, «этотъ театръ Favart имѣлъ совершенно эллиптическую форму зала».

Театръ „Des Variétés" былъ первымъ, построеннымъ спеціально для маріонетокъ, позже онъ былъ занятъ комедіантами труппы Beaujolais.

Театръ de la Gaité или Nicolet извѣстенъ также съ 1795 года. Въ 1808 году M. Peyre перестроилъ его въ классическомъ характерѣ. Другой театръ — des jeunes artistes, былъ перестроенъ архитекторомъ Sobre въ 1790, и передѣланъ еще въ 1807 году. Театръ Marais былъ разрушенъ въ 1816 году.

Одно время театръ очень сильно боролся съ церковью и лишь въ то время, когда изящная литература сумѣла завоевать себѣ всеобщія симпатіи, особенно при дворѣ Людвика XIV, положеніе театра обезпечивается въ большей степени. Первые театры этой эпохи были особенно замкнутые салоны — части дворцовъ. Лишь съ завоеваніемъ общей сво-

боды, которую Парижу дала революція, театры обозначились уже какъ народное мѣсто собранія.

Въ первые годы своего существованія, этотъ театръ, по всей вѣроятности, былъ народнымъ сборищаемъ. И тѣмъ, чѣмъ до сихъ поръ безусловно была только церковь — сталъ теперь театръ; съ пышностью церковныхъ, въ сущности говоря, сильно драматизированныхъ службъ, съ звуками пѣнія и музыки, доносящимися съ хоръ, со всею этою „театрализаціею“ церкви сталъ теперь спорить театръ, гдѣ много свободнѣе, внѣ непремѣннаго подчиненія церковному служенію могла публика слушать пѣніе и видѣть дѣйство.

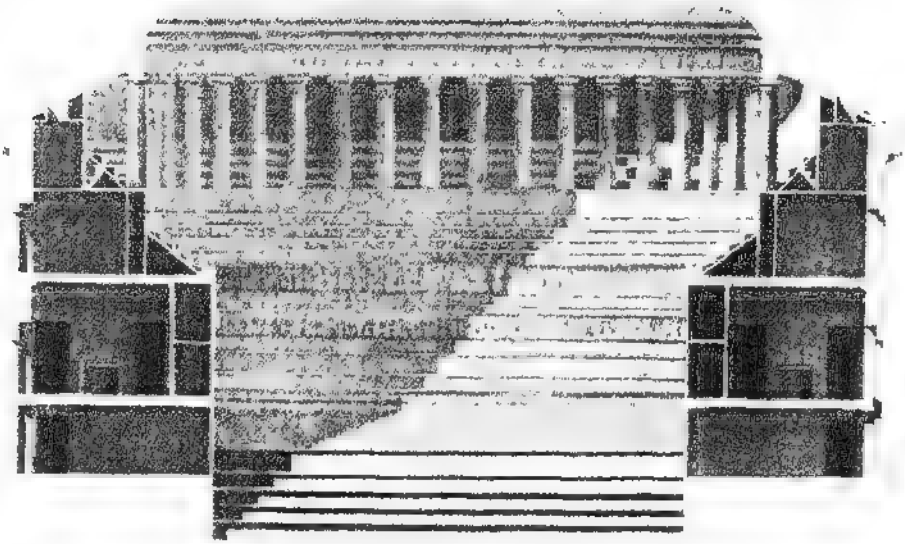
Вскорѣ возникли и первыя самобытныя театральныя сооруженія. Театры, до сихъ поръ помѣщавшіеся во дворахъ въ качествѣ пристроекъ или надстроекъ стали, — возникая внѣ замковъ и дворцовъ, — воздвигаться свободно на обширныхъ площадяхъ или просто среди улицъ.

Чрезвычайно распространеннымъ былъ обычай въ этомъ первоначальномъ французскомъ театрѣ использовывать въ тѣхъ случаяхъ, когда не хватало взрослыхъ актеровъ — дѣтскіе голоса; дѣтей помѣщали за кулисами, и такъ формировались постепенно дѣтскіе хоры. Въ этомъ обстоятельствѣ нѣкоторые ученые видятъ даже намекъ на совершенно непосредственное достиженіе сходства съ древнимъ театромъ, въ которомъ хоръ родился, однако, изъ другой

первоосновы. Но въ умѣніи замаскировать лицъ дѣйствующихъ, создавая иллюзію помощью масокъ, или, какъ въ старинномъ французскомъ театрѣ, помощью условнаго участія многихъ лицъ *за сценой* — какъ будто были и общія черты.

И то новшество, которое введено было Ливіемъ Андроникомъ, прозваннымъ Ливіемъ Салиноторомъ и это, появились при тожественныхъ обстоятельствахъ. Тамъ, въ римскомъ театрѣ, авторъ и актеръ стремятся приблизиться къ греческой драмѣ. При зарожденіи театра греческой основы на французской почвѣ, неизвѣстный авторъ вводитъ также этотъ дополнительный хоровой элементъ. Къ глубокому сожалѣнію, развиться ему не суждено было и, постепенно, иныя формы драмы вытѣснили это естественное и наиболѣе эстетическое въ драмѣ вспомогательное голосовое средство.

Архитектура классицизма благодаря тому, что ея основному характеру столь подходящи были новыя величественныя пропорціи и массы театральныхъ зданій въ сооруженіи театровъ, нашла возможность приложенія многихъ формъ и даже обширное поле для своего развитія, тѣмъ болѣе, что и въ практическомъ смыслѣ въ Италіи театральное строительство со времени Палладія и Бибіены, было уже значительно, а драматическая литература и реформа музыки шли рука объ руку съ новымъ театральнымъ строительствомъ.



Безансонъ. *Видъ театральнаго зала (архит. Ledoux).*

Первымъ, построившимъ такой театръ, какъ свободно расположенное сооруженіе и былъ Soufflot, строитель Парижскаго Пантеона, построившій въ 1754 году еще театръ въ Ліонѣ.

Театръ, построенный Суффло, былъ устроенъ на основѣ античной планировки, дошедшей сюда изъ сѣверной Италіи. Но театры снабжаются, соотвѣтственно потребностямъ быта, и всякаго рода необходимыми помѣщеніями, фойе, лѣстничными клѣтками, которыя дополняютъ и образуютъ вмѣстѣ съ заломъ и сценою одно, вполнѣ связное сооруженіе.

Такъ вырабатывается новый типъ зданія, которое

теперь строится свободно и со всѣхъ сторонъ обрабатывается архитектурно.

Но еще постройка Оперы архитектора Габріэля въ Версалѣ (1753) вноситъ въ качествѣ новшества планъ театральнаго зала въ формѣ эллипсиса.

Однимъ изъ лучшихъ первыхъ театральныхъ зодчихъ еще до революціи былъ и Victor Denis Louis (1735—1807), родившійся въ Бордо; послѣ изученія памятниковъ архитектуры въ Римѣ, онъ вернулся въ свой родной городъ и въ 1773—1780 годахъ построилъ тамъ театръ, который можетъ быть противупоставленъ вполнѣ италіанскимъ придворнымъ театрамъ. Позаимствовавъ планировку сцены и отчасти амфитеатра лишь у тѣхъ изъ италіанскихъ театровъ, которые возникли подъ античнымъ воздѣйствіемъ, авторъ отбросилъ распространенные сильно уже въ XVI—XVII вѣкѣ въ Италіи формы и пріемы плана театра барочнаго, главнымъ образомъ дворцоваго. И такимъ образомъ Луи, вернувшійся къ первоисточникамъ XVI столѣтія какъ-бы реформируетъ зрительный залъ, который у итальянцевъ (почти уже всюду), былъ окруженъ высокой вертикальной стѣной ложъ, представлявшихъ монотонный непріятный видъ. Луи подпираетъ плафонъ мощными колоннами, между которыми (позади) располагаетъ легкія, какъ-бы подвѣшенныя ложи.

Благодаря тому, что перегородки между ними образуются колоннами, дѣленій этихъ незамѣтно и

получается во всякомъ случаѣ впечатлѣніе цѣльнаго амфитеатра, охваченнаго лишь спереди кольцомъ колоннъ. Теперь форма плана зрительнаго зала — уже трехъ-четвертной кругъ. Подобнымъ же образомъ разрѣшаетъ театральные вопросы и François Debret (род. 1777), ученикъ Percier, въ своей постройкѣ опернаго зала на rue Lepelletier, которую много позже самъ Garnier взялъ за образецъ для своей Grande Opéra. Подобный же строительный пріемъ мы видимъ и въ построенномъ архитекторомъ Bernard, Марсельскомъ театрѣ.

Викторъ Луи построилъ еще и въ Парижѣ Théâtre Français, относившійся къ Palais Royal; онъ былъ открытъ въ 1790 году, какъ самостоятельное сооруженіе и какъ театръ по содержанію своему легкомысленный (variétés amusantes), онъ былъ однимъ изъ тѣхъ трехъ театровъ, которые уцѣлѣли послѣ вышеупомянутаго запретительнаго декрета. Наружный видъ его не представлялъ рѣшительно ничего самостоятельнаго новаго. Тѣло зданія покоилось на колоннадѣ перваго этажа, т. е. соотвѣтствовало тому пріему, по которому обработаны были всѣ дома на близъ идущей Rue de Rivoli и на обрамляющей театръ площади; колоннада, въ глубинѣ которой помѣщается рядъ магазиновъ, придаетъ сооруженію характеръ коммерческаго зданія.

Но какъ при разрѣшеніи всякой новой культурной задачи, такъ и при возникшемъ классическомъ теат-

ральномъ строительствѣ, стали появляться совсѣмъ новыя формы построекъ.

Но все-таки это были постройки, похожія на дворцы съ одною полукрытою стороною и съ большими окнами. Театръ Opéra Comique въ Парижѣ (архит. Gimar 1829 г.), къ сожалѣнію, нынѣ не существующій болѣе, но видный прелестно на старинной гравюрѣ, былъ именно такимъ, дворцоваго характера, зданіемъ съ дорическою колоннадою перваго и іоническою колоннадою второго этажа (вспомнимъ театръ Марцелла въ Римѣ) и съ фигурами на аттикѣ. Въ этомъ же родѣ былъ и Théâtre de l'Ambigue comique. Во всякомъ случаѣ, какъ и въ церковномъ строительствѣ, театрамъ придается характеръ вполнѣ монументальныхъ сооруженій.

Особенно большую дозу этой монументальности вноситъ Chalgrin, строитель церкви Saint Philippe-du-Roule. Въ 1799 г. онъ построилъ Théâtre de l'Impératrice, по проекту de-Wailly, который и понынѣ подъ названіемъ Odéon украшаетъ собою кварталы Парижа близъ Jardin du Luxembourg. Благородной простотой проникнута вся эта постройка. Зрительный залъ имѣетъ форму трехъ-четвертного круга и, въ противоположность италіанскимъ театрамъ, ярусы его съ низкими, почти невидными отъ партера стѣнками. Лѣстницы и переходы въ коридорахъ сдѣланы были по образцу театра, построеннаго Луи. Особенную прелесть зданію придаютъ аркады, предста-

вляющія прекрасныя мѣста для прогулокъ, защищенныя отъ солнца и вѣтра (на подобіе античныхъ аркадъ подъ театрами). Эти своеобразныя и безусловно античныя фойе (наружныя) теперь заняты букинистами, и тысячи юношей и прелестныхъ женскихъ фигурокъ, проходя здѣсь ежедневно, склоняютъ свои головы передъ наглядными геніемъ человѣчества. Въ общемъ, зданіе это вполнѣ «классицистической» архитектуры. Особенную строгость придаетъ ему высокій аттикъ. Въ поясѣ фриза прорѣзаны оконныя отверстія.

Любопытно, что, несмотря на характеръ этой эпохи сооруженія, вестибюль и вся отдѣлка его напоминаютъ скорѣе объ аристократическомъ строѣ, нежели о порѣ республиканскихъ и соціальныхъ переворотовъ. Прекрасна строгая рустовка стѣнъ; къ сожалѣнію, теперь на портикѣ помѣщены лампы, своимъ позднѣйшимъ происхожденіемъ нарушающія выдержанную прелесть архитектурныхъ формъ зданія.

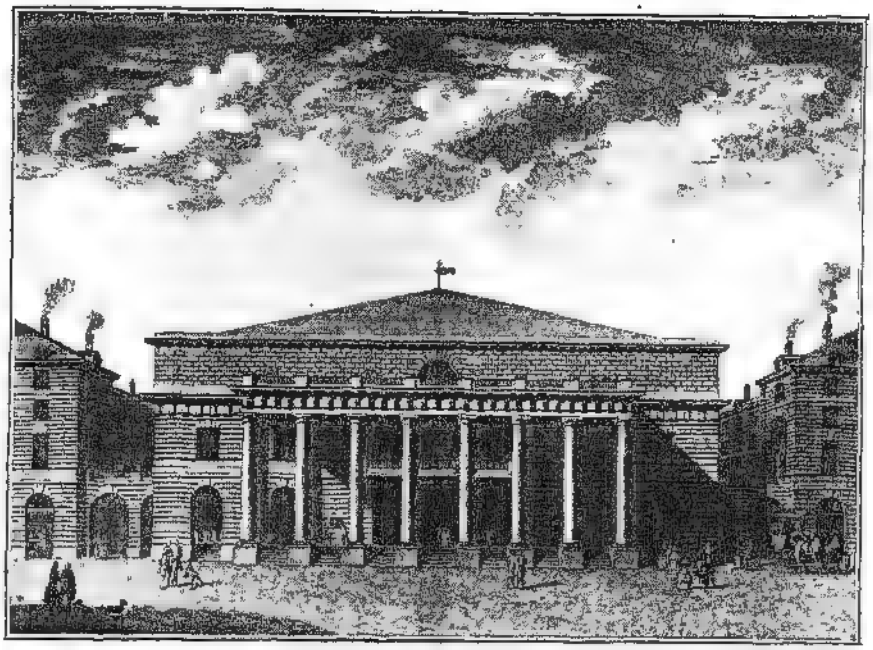
По образцу Одеона, Jean Villat (ум. 1844) въ 1810 году построилъ театръ въ Страссбургѣ на Place Broglie, не столько копируя, впрочемъ, фасадъ Одеона, сколько заимствовавъ его плановой пріемъ.

Разница между этими театрами въ пропорціи этажей и, соотвѣтственно этому, въ выборѣ ордера. Іоническія колонны придаютъ страссбургскому театру большую легкость и изящество, несвойственное па-

рижскому театру, а фигуры, украшающія аттикъ, еще болѣе удлиняютъ весь этотъ портикъ.

Но несмотря на всѣ эти видоизмѣненія внѣшняго покрова; т. е. и конструкцію среднихъ вѣковъ, и барóчныя формы, и нео-классическія идеи декорировки — сцена французскихъ театровъ была, въ сущности, такою же какъ и у грековъ и римлянъ; она состояла все изъ тѣхъ же трехъ частей: аванъ-сцены, соприкасавшейся съ орхестрой, надъ которой она подымалась на 10 футовъ (какъ у грековъ, у римлянъ — на 5), сцены — отдѣленной отъ первой части занавѣсомъ, огороженной стѣнными декораціями и обстроенной стѣнами, и арріеръ-сцены, расположенной за этими стѣнами.

Для полученія болѣе полнаго представленія о театрахъ Франціи XVI, XVII и XVIII вѣковъ, а также, ради сохраненія большей подлинности и самостоятельности главнѣйшихъ источниковъ, использованныхъ при составленіи этой главы (Donnet), и, несмотря на то, что такимъ путемъ получены будутъ повторныя сообщенія объ отдѣльныхъ памятникахъ театральной архитектуры, разсмотрѣнныхъ нами ранѣе, приведемъ, однако, еще отдѣльныя сужденія о театрахъ Франціи и нѣкоторыхъ другихъ ученыхъ (напр. Contant), дающихъ не вполнѣ идентичныя свѣдѣнія съ тѣми, которыя приведены ранѣе, вѣроятно потому, что авторы всѣхъ этихъ источниковъ имѣли



Парижъ. *Фасадъ театра Odéon (Peyre и de Wailly).*

въ своемъ распоряженіи различные матеріалы. Въ силу послѣдней причины есть даже и нѣкоторая разница (у Donnet и Contant) въ датировкѣ отдѣльныхъ сооруженій и въ указаніи различныхъ именъ авторовъ.

Во Франціи путь развитія театральнаго строительства, какъ и въ Италіи, пролегалъ черезъ многіе этапы, формировавшіе театральное зданіе.

Поэзія народная, поэзія религіозная дали толчекъ къ образованію перваго дѣйства. Позднѣе, съ организаціею хоровыхъ труппъ, утвердились и первые регулярные спектакли. „Confreries de la passion“ строятъ

первые деревянные театры. Въ 1402 году Карлъ VI далъ привилегію одному изъ такихъ обществъ и въ Парижѣ обосновался первый театръ. Въ спальнѣ Hôpital de la Trinité, благодаря любезности монаховъ, отдавшихъ это помѣщеніе, былъ устроенъ первый во Франціи театральный залъ со сценой. При этомъ надо замѣтить, что во Франціи удержался, по традиціи, древній обычай, игравшій такую роль въ „страстяхъ“ и „мистеріяхъ“ — вводить комическій элементъ и даже гротескъ въ постановки всѣхъ этихъ farces и sotties.

Подготовка выполненія пьесъ, придумываніе фабулы, и вообще вся режиссура лежала также на братствѣ „Clercs de la bazoches“, еще въ 1313 году, утвержденномъ Филиппомъ Августомъ.

Послѣ H. de la Trinité, „Confreries de la Passion“ перенесли свои постановки въ Hôtel de Flandre; при Генрихѣ II они перешли на rue Mauconseil и въ 1548 году уже строятъ новый театръ подъ названіемъ Théâtre de l'hotel de Bourgogne. Этотъ театръ, подверженный многочисленнымъ перестройкамъ, сохранялся однако до 1784 года и извѣстность его была вполнѣ заслуженной. По повелѣнію короля въ 1574 году былъ построенъ еще другой театръ въ Hôtel de Petit Bourbon.

Въ то время, когда въ Италіи давно уже вылился въ опредѣленную форму совсѣмъ иной типъ театра, во Франціи, какъ въ этихъ двухъ упомя-

нутыхъ большихъ театрахъ, такъ и во всѣхъ, тогда возникшихъ меньшихъ театральныхъ залахъ, форма залы — удлиненный прямоугольникъ сохраняла третью сторону въ видѣ окружности съ галлереею, а четвертая была попрежнему сценой. Залъ Petit Bourbon имѣлъ 35 метровъ длины и 15 метровъ ширины.

Cavae по тогдашнему обычаю были раздѣлены на двѣ части барьеромъ. Часть залы между сценой и театрономъ оставалась свободной и была предоставлена подъ танцы и игру. Самый амфитеатръ всегда былъ окайменъ балюстрадой, а по верху его шелъ рядъ ложъ.

Въ 1645 году Théâtre de Petit Bourbon по приказу Mazarini былъ перестроенъ его соотечественникомъ Jacopo Torelli въ новомъ италіанскомъ вкусѣ, и отдѣланъ съ невиданной дотолѣ въ Парижѣ роскошью. Въ 1659 году его снова передѣлали для труппы Мольера, въ 1660 его разрушили для постройки на этомъ мѣстѣ Лувра, и позднѣе для устройства площади Perrault, которой можно любоваться и понынѣ. Такимъ образомъ установившійся типъ театра продержался во Франціи довольно долго.

Инымъ былъ театръ Palais Royal. Для Richelieux по проекту Mercier построенъ былъ въ 1640 году дворецъ, позже ставшій Palais Royal; Ришелье отвелъ одно крыло дворца для устройства въ немъ театра, который долженъ былъ затмить всѣ существовавшіе театры Италіи и Франціи. Устранвавшійся по античной традиціи театронъ въ формѣ полукруга, дол-

женъ былъ теперь принять въ планѣ угловой силуэтъ, и этой-то угловой формѣ (шести или восьмиугольника) стали слѣдовать вскорѣ всѣ архитекторы Франціи, находившіеся до тѣхъ поръ подъ вліяніемъ античныхъ традицій.

Но во время перестройки этого театра при Людовикѣ XIV, угловая форма зала была передѣлана въ прямоугольную, въ силу чего оптическія данныя зала ухудшились еще болѣе.

Вмѣстѣ съ тѣмъ была уширена арка сцены и ширина послѣдней дѣлается равной ширинѣ зрительнаго зала, т. е. разрывъ арки становится уже настолько великъ, что самого портала почти нѣтъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ возникаетъ необходимость установки значительно большихъ декорацій, и, что главное, примѣненій кулисъ, т. е. параллельно въ рядъ поставленныхъ, короткихъ, во всю высоту арки сцены идущихъ, декорацій. Балконы просценіума, бывшіе до сихъ поръ открытыми, обращаются въ закрытыя ложи. Но эти, впервые примѣненныя, формы и детали быстро нашли себѣ всеобщее распространеніе и всѣ театры половины и конца XVIII столѣтія воздвигнуты были уже въ этомъ родѣ. Акустика и величина поля зрѣнія такихъ залъ были отвратительны. А между тѣмъ даже театръ Sully, обслуживавшій до 1763 года лучшую публику Парижа, перестроенъ былъ лишь Moreau, но не много отъ этого выигралъ, такъ какъ въ 1781 году онъ сгорѣлъ.

Постройка опернаго театра во дворцѣ Версаля, произведенная по приказанію Людовика XV въ 1753 году архитекторомъ Gabriel, чрезвычайно интересна, но не по исторіи самого театра, а по извѣстной, здѣсь разыгравшейся, „исторіи“ изъ временъ революціи. Людовикъ XIV велѣлъ построить на мѣстѣ уничтоженнаго театра „du petit Bourbon“ театръ въ Тюильри. Его соорудилъ архитекторъ Amandini при содѣйствіи Vigarini. Театръ этотъ былъ совершенно особаго устройства и декораціонной отдѣлки въ виду его предназначенія не только для спектаклей, но и для празднествъ. Поэтому сцена его имѣла такое устройство, что всѣ ея подмостки и декораціи могли быть раздвинуты и убраны помощью системы машинъ, откуда произошло и названіе этого театра, удержавшееся за нимъ до 1792 года — „Salle des Machines“.

Послѣ пожара театръ былъ перестроенъ Суффло, а при Наполеонѣ I вновь передѣланъ архитекторами Percier и Fontaine въ качествѣ Assemblée Nationale, служившей больше какъ залъ для празднествъ, нежели какъ театръ. Позже этотъ великолѣпный и своеобразный залъ снова сгорѣлъ одновременно съ, разрушеннымъ германцами, дворцомъ Tuilleries.

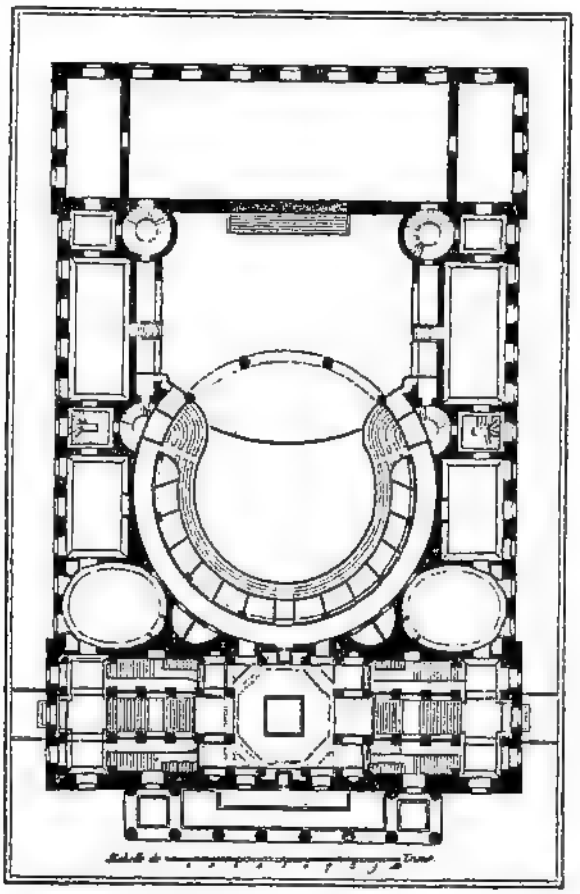
Суффло первый занялся выискиваніемъ новыхъ путей для улучшенія приходящихъ въ состояніе рутины формъ театральнаго строительства. Сооруженіемъ театра въ Ліонѣ, Суффло далъ этотъ обно-

вленный типъ театра и такимъ образомъ указалъ новый путь въ эволюціи театральнаго зданія, соорудивъ театръ, какъ самостоятельное сооруженіе.

Пользуясь античными руководствами и порвавъ связь съ ранговымъ устройствомъ, Суффло снова возвращается къ эллиптической формѣ зала, и кромѣ того создаетъ фойе, коридоры и вообще вырабатываетъ такой типъ театра, какъ самостоятельнаго сооруженія, скомпанованнаго въ одно цѣлое внутри и снаружи, — какимъ мы его видимъ и теперь.

Викторъ Луи въ 1778 году построилъ театръ въ Бордо, также являющійся отправнымъ этапомъ въ исторіи строительства театровъ. Обширная литература о классическихъ театрахъ XVIII столѣтія даетъ намъ много свѣдѣній о постройкахъ, къ сожалѣнію, не пользовавшихся позже уваженіемъ.

Италіанскіе театры, напримѣръ Teatro Olimpico въ Виченцѣ и Teatro Farnese въ Пармѣ, были извѣстны и во Франціи уже въ періодъ Ренессанса, однако въ свое время они не были здѣсь оцѣнены по достоинству, — какъ спустя два слишкомъ столѣтія, когда значеніе ихъ подчеркнули новыя классическія теченія, явившіяся не слѣдствіемъ геніально-своеобразной архитектурной идеи одного мастера (Палладіо), какъ въ XVI столѣтіи, а бывшія уже общепризнанными, т. е. соотвѣтствовавшія духу эпохи.



Парижъ. Планъ театра Odéon.

Въ свое время эти первые театры, казалось, служили только какому-то научно-церковному предназначенію.

Уже въ концѣ XVIII столѣтія интересъ къ театру увеличился во всѣхъ классахъ населенія и прежнихъ парижскихъ театровъ стало недостаточно. Декретъ 13 января 1791 года давалъ каждому право открывать сцену. Вскорѣ въ Парижѣ возникло до 30 подобныхъ залъ и даже въ самомъ маленькомъ городкѣ

Франціи были театры. Но конечно такое обиліе мѣстъ приложенія драматическаго искусства не могло не отразиться на достоинствѣ послѣдняго. Театры стали мельчать, артисты вырождаться въ простыхъ ремесленниковъ. Когда декретъ былъ взятъ обратно, большая часть театровъ должна была закрыться и въ концѣ концовъ уцѣлѣли лишь нѣкоторые наиболѣе богатые или красиво расположенные.

«Съ возвращеніемъ законовъ снова, Мельпомена и Талія, исполняя свой долгъ, — не казались отсутствующими» витіевато замѣчаетъ Donnet.

Это тѣ театры, которые мы видимъ на многочисленныхъ гравюрахъ начала XIX столѣтія, со всѣми изображенными здѣсь достоинствами и недостатками. Многимъ изъ этихъ недостатковъ слѣдуютъ, однако, донынѣ; нѣкоторые же изъ нихъ важны какъ характеризующіе данное время и, во всякомъ случаѣ, даютъ этимъ театрамъ мѣсто въ исторіи архитектуры построекъ этого рода.

Наконецъ, строится Odéon архитекторами Peyre (старшимъ) и De-Wailly. Послѣ пожара театръ реставрировалъ Peyre (neveu). Одеонъ открытъ былъ въ 1782 году 9 апрѣля, но пожаръ поглотилъ значительную часть его внутренняго оборудованія въ 1799 году; Chalgrin реставрировалъ его въ 1807 году, послѣ чего онъ былъ открытъ снова въ 1808 году.

Нѣсколько суровой внѣшности театръ этотъ, однако, очень интересенъ для насъ своею мудрой планиров-

кою. Планъ театра круглый; шестьдесятъ футовъ его діаметръ. Четыре колонны отдѣляютъ залъ отъ сцены.

De-Wailly хотѣлъ сценѣ Одеона придать античную форму, устройствомъ трехъ дверей, т. е. такимъ образомъ какъ это было сдѣлано въ театрѣ Виченцы и по нѣкоторымъ даннымъ первоначально было будто бы въ театрахъ Пармы и Неаполя. Но при позднѣйшихъ передѣлкахъ Одеона эти колонны уничтожили. Залъ покрытъ былъ Лафиттомъ орнаментаціею grisaille, слегка позолоченною (rehaussée d'or), ученикомъ Reynault.

Вернемся еще разъ къ обзору театральнаго строительства во Франціи, просмотримъ типы театровъ, существовавшихъ здѣсь, начиная отъ среднихъ вѣковъ и доведемъ ихъ описаніе до начала эпохи классицизма, на этотъ разъ уже на основаніи изслѣдованій Dumont.

Во Франціи, какъ и въ остальной Европѣ развитіе театра шло подъ вліяніемъ италіанскихъ арти-

стовъ и лишь въ зависимости отъ мѣстныхъ условій принимаемы были тѣ или иные образцы и первоисточники. Въ Парижѣ и въ большинствѣ городовъ провинціи первыя представленія происходили на почвѣ религіозныхъ легендъ, которыя, какъ и въ самомъ началѣ, такъ и долгое время спустя, продолжаютъ служить главнымъ сюжетомъ сценическихъ игръ. Большею частію эти примитивы были очень популярны, т. е. составляли театръ народный и передвижный, появившійся во Франціи ранѣе, чѣмъ въ другихъ странахъ.

Если бы эволюція театра шла своимъ чередомъ, развиваясь свободно, то нѣтъ сомнѣнія, что, какъ въ самомъ дѣйствіи наступили бы болѣе быстрыя измѣненія формъ сценическихъ постановокъ (какое наступило лишь благодаря протекторату, оказываемому театру разными правителями), — такъ и въ формѣ зданій произошло бы нѣкоторое освѣженіе.

Еще привилегіей, данной Карломъ VI странствующимъ актерамъ, такъ называвшимся „confréries de la passion", — этимъ частнымъ, вольно-образовавшимся обществамъ, созданы были задерживающія условія въ развитіи театра. Поэтому то въ Италіи, гдѣ не было этихъ привилегій, въ сущности, ограничивающихъ лишь эволюцію театра, мы видимъ такой успѣхъ драматическаго искусства (въ смыслѣ литературномъ, а въ связи съ нимъ, конечно и архитектоническомъ), которому мы удивляемся и до сихъ поръ.

Первый театръ такой „Confrérie“ устроенъ былъ въ Парижѣ, какъ мы видѣли въ „Hopital de la Trinité“, на углу улицъ St. Denis и Grénetat, построенный къ пріѣзду въ Парижъ англійской королевской четы въ 1422 году.

Позже, стали думать объ улучшеніи иллюзіи въ такихъ театрахъ и устраивали входы и выходы помощью спеціальныхъ „rideaux suspendus“ въ глубинѣ сцены. Для постановки обыкновенныхъ мистерій и моралитета сцена представляема была въ трехъ этажахъ, причемъ первый изображалъ парадизъ, второй — домъ Пилата, а третій (надъ нимъ) — адъ. Мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній о томъ сидѣла ли публика въ амфитеатрѣ, какъ это было всегда въ Италіи по древнему обычаю.

Вотъ — краткія основы театральнаго строительства къ XV вѣку въ Парижѣ. Также было и въ остальной Франціи, гдѣ время отъ времени мистеріи шли систематически.

Такимъ образомъ, вслѣдствіе привилегій, связывавшихъ „братства страстей“, удерживавшихъ ихъ въ стремленіи эволюціонировать, ограничиваемый эгоистическими побужденіями парламента и дворцовымъ театромъ, этотъ народный театръ драмы мало вышелъ изъ своихъ первоначальныхъ предѣловъ и въ теченіе полутора вѣка видъ этого театра, во всякомъ случаѣ, оставался все тотъ же.

Въ 1543 году „Hôtel de la Trinité“ перешелъ въ другія руки и сталъ именоваться „Hôtel de Flandre“.

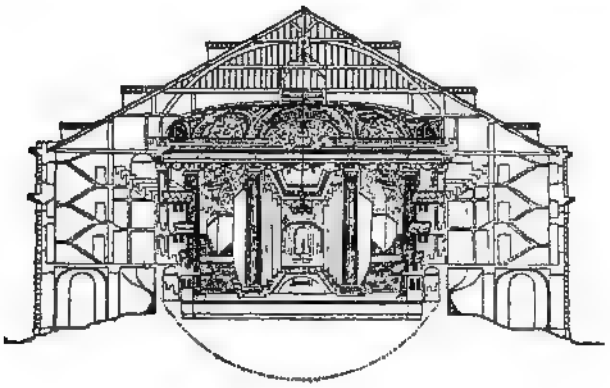
Въ 1548 году былъ построенъ совсѣмъ новый спеціальный театръ въ Hôtel de Bourgogne.

Сцена этого театра была устроена съ нѣкоторымъ отклоненіемъ отъ обычнаго шаблона и традиціи, но въ планировкѣ его, прогресса еще не было замѣтно. По прежнему остается échaffaudage и этажъ или два надъ нимъ; лишь съ запрещеніемъ парламентомъ постановки мистерій, сцена не обременяется уже болѣе эстрадами и получаетъ уширеніе въ бока, въ видѣ двухъ комнатъ.

Такое устройство сцены театра Bourgogne, сопровождалось еще живописною декорировкою съ одной стороны, и давало сценѣ возможность вращенія — съ другой.

Рѣдкія гравюры, изображающія театры первыхъ годовъ XVII столѣтія, представляя собою безусловный документъ, даютъ намъ интересное толкованіе первыхъ постановокъ. Есть гравюры, изображающія театръ Marais и театръ Hôtel d'Argent, построенный около 1600 года, на подмосткахъ котораго впервые увидѣли трехъ знаменитыхъ актеровъ Turlupin, Gauthier Garguille и Gros-Guillaume, игравшихъ здѣсь въ 1622 году.

Одновременно съ началомъ дѣятельности этихъ farçeur'овъ увеличиваются и рамки сцены и даже измѣняется видъ театра; теперь это уже с а л о н ъ, деревяннаго декоративнаго устройства; въ сценѣ двѣ двери по бокамъ и одна по серединѣ, въ глубинѣ, на мѣстѣ первоначальнаго Rideaux.



Парижъ. Разрѣзъ театра Odéon.

Очень рѣдкій офортъ работы Abraham Bosse представляетъ намъ сцену фарса, въ которомъ, кромѣ упомянутыхъ актеровъ фигурируетъ еще въ „Amoureux", и въ „la Capitaine" женщина, первая актриса M-lle Beupré.

Залъ все еще остается четырехъ-угольной формы, и имѣетъ не менѣе одного ранга ложъ.

Современникъ A. Bosse, François C. Chauveau „peintre et graveur", въ своемъ сочиненіи „Les Agréables Divertissements de la Cour" представляетъ часть такого театра, снабженнаго двумя рядами ложъ и находившагося на rue Mauconsiel.

Такимъ образомъ, италіанскій пріемъ размѣщенія публики въ залѣ переходитъ и во Францію.

Планъ театра Bourgogne, имѣющійся въ книгѣ Dumont, свидѣтельствуетъ о томъ, что первая достовѣрно произведенная реставрація этого театра

(въ 1763 году), мало измѣнила его первоначальныя формы.

Привилегіи удерживаютъ, какъ мы видѣли, долго развитіе драматическаго искусства. Лишь театръ, построенный Генрихомъ III въ Парижѣ и, занимавшій dependance королевскаго дворца и длинную галлерею hotel du petit Bourbon, отданъ былъ впервые частной антрепризѣ. Казалось тогда, что наступаетъ свобода творчества, закованнаго или въ дворцовыя условности или контролируемаго парламентомъ.

Но уже въ 1660 году театръ этотъ былъ разрушенъ для образованія здѣсь площади... Онъ мало отличался отъ другихъ, вышеописанныхъ и современныхъ ему театровъ и представлялъ собою крытый дворъ. Въ собраніи Hennin существуетъ гравюра того времени, воспроизведенная, между прочимъ, какъ и предыдущая, въ „Le Magasin Pittoresque" (за 1840 годъ) и изображающая внутренность театральнаго зала въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ былъ въ 1614 году. Въ концѣ своего существованія, въ 1645 году этотъ театръ, называвшійся еще „petit Bourbon", былъ украшенъ во вкусѣ италіанскаго барокко, хотя и не такъ богато какъ театры Мюнхена и Вѣны, построенные приблизительно въ теченіи этого же періода времени.

Jacopo Torelli украсилъ этотъ парижскій театръ четырехугольною живописною декораціею, рисунокъ которой былъ также воспроизведенъ въ этомъ

журналѣ въ связи съ содержаніемъ пьесы Stefano della Bella.

Въ залѣ не было ни эстрады, ни амфитеатра. Приблизительно такими были и всѣ театры этого времени, будь то театръ короля, театръ въ частномъ albergo или въ залѣ Jeux de paume.

Кардиналъ Ришелье былъ первымъ, по повелѣнію котораго и на вкусъ котораго во Франціи построенъ былъ спеціальный театръ, не служившій никакой иной цѣли, кромѣ театральной и не уступавшій ни въ чемъ италіанскому театру.

Ришелье, построивъ себѣ въ 1639 году по проекту Lemercier дворецъ, называющійся нынѣ Palais Royal, устроилъ также и въ немъ небольшой театръ.

Еще два прекрасные документа являются намъ свидѣтелями этой эпохи: фронтисписъ траги-комедіи Mirame, воспроизводящій устройство аванъ-сцены, и другая гравюра, пока не изслѣдованная по своему содержанію, но изображающая, несомнѣнно, театральный залъ Palais Cardinal въ его первоначальномъ видѣ. Послѣдняя гравюра, одинъ экземпляръ которой находится въ „Cabinet des Estampes“ (Histoire de France, 1643), а другой — въ собраніи M. Hennin, представляетъ одну изъ четырехъ гравюръ Montcornet, называющихся „Le Matin“, „Le Midi“, „L'Après midi“ и „Le Soir“.

На послѣдней изображенъ Людовикъ XIII, присутствовавшій въ этомъ театрѣ на спектаклѣ.

Кромѣ этихъ двухъ гравюръ, въ сущности, нѣтъ никакихъ другихъ источниковъ, которые давали бы намъ какія нибудь свѣдѣнія объ этихъ театральныхъ зданіяхъ, не считая, конечно, „L'Histoire des Antiquités de Paris", Henri Sauval'я.

«Этотъ театръ у Ришелье представляетъ собою», говоритъ Sauval, «четырехъугольный продолговатый залъ, съ двумя рядами балконовъ, шедшихъ одинъ надъ другимъ и начинавшихся у сцены. Но кромѣ этихъ балконовъ и плафона, изображеннаго на гравюрѣ Montcornet, мы видимъ на ней еще пять рядовъ градинъ «по которымъ», говоритъ въ своихъ „Memoires" Sauval, «аббатъ de Marolles, Madame de Valencay и епископъ Шартрскій спускались въ залъ на ужинъ у Королевы». «Градины амфитеатра», добавляетъ Sauval, «имѣли 5½ дюйм. высоты и 23 дюйм. ширины».

По римскому образцу возвышавшіяся градины сидѣній, устроены были, однако, такъ, что давали возможность публикѣ подбирать подъ себя ноги. Эти градины 27 рядовъ сидѣній, два балкона и партеръ — для Двора могли вмѣстить до 1500 зрителей. Такимъ образомъ, первый парижскій театръ, построенный въ эту греко-римскую эпоху — произошелъ изъ Италіи, но позднѣе былъ вытѣсненъ постепенно типомъ театральнаго зала съ ложами; онъ представлялъ собою, какъ свидѣтельствуютъ гравюры, ряды сидѣній, устроенные на подобіе амфи-

Аміенъ. *Фасадъ театра.*

театра, что было, быть можетъ, и вполнѣ обычаемъ театральнаго строительства XVI вѣка.

Но весьма вѣроятно, что этотъ первый примѣръ, — вовсе не былъ и послѣднимъ; просто не уцѣлѣло данныхъ объ иныхъ постройкахъ театровъ этого времени.

Что касается сцены или театра, то въ части портала онъ не напоминалъ ничѣмъ греко-римскую декорацію, которую сохранили италіанцы времени Ренессанса и единственный примѣръ слабаго подражанія которой можно видѣть въ декораціи театра Hôtel de Bourgogne.

Декораціи, исполненныя живописными средствами, передвижныя и употреблявшіяся въ продолженіе 120 лѣтъ въ Италіи, занесены были въ Ліонъ труппою италіанцевъ въ 1548 году и привезены были въ Парижъ лишь въ 1621 году, вмѣстѣ съ представленіемъ Silvie Maret.

Charles Coypel, опубликовавшій рисунки 1726 года (гравюры Joullain), далъ намъ возможность видѣть аванъ-сцену театра Palais Royal такою, какою она была еще при Мольерѣ.

Повидимому и строитель театра Tuilleries стремился приблизиться къ типу лучшихъ италіанскихъ театровъ, такъ какъ плану зала была придана прямоугольная форма, замыкавшаяся полукругомъ, съ двѣнадцатью рядами сидѣній.

У Блонделя (т. IV) воспроизведенъ видъ театра, декорированный по пріему Pozzi и Bibiena.

Fontenaibleau, Chartres, Compiègne, Versaille, — вскорѣ получили театры, подобные указаннымъ.

Въ 1791 году наступилъ упадокъ театральнаго строительства. Введеніе нѣсколькихъ рядовъ ранговъ стало сильно замаскировывать тѣ немногіе остатки античныхъ традицій, которыя были въ первыхъ французскихъ театрахъ. Начиная съ этой эпохи можно отмѣтить не мало театровъ красивыхъ, но въ смыслѣ планировки и вообще чистоты стиля наступаетъ упадокъ. Театръ Sulli былъ такого же самаго устройства, которое было дано Mercier и театру въ Palais Royal или Amandini въ Tuilleries. Правда, позже почувствовалась какъ бы реакція и хотѣли возстановить даже традиціи прежнихъ лѣтъ, устраивая аванъ-сцену, объединенную однимъ ордеромъ съ отдѣлкой зала; но ряды ложъ остались въ томъ же подавляющемъ количествѣ и тѣмъ измѣняли значительно видъ театра.

Во время эпохи Empire, театръ Тюильри былъ передѣланъ Percier и Fontaine, и эта нео-классическая, очень тонкаго выполненія, но все же далекая отъ античнаго смысла, отдѣлка сохранялась до времени вандальскаго разрушенія дворца и театра германцами.

Суффло, построившій театры во многихъ городахъ образовалъ новую эпоху въ строительствѣ театровъ Франціи.

До него по большей части это были лишь приспособленные залы Jeux de-paume. Позже, наступившее

обновленіе плана театра, снова на классической основѣ, (подробному разсмотрѣнію котораго будетъ посвящена глава X) дало замѣтные слѣды уже и на античной композиціи зала Théâtre de la Comedie Française, построенной въ 1688 году d'Orbay на улицѣ des Fosses-Saint-Germain-des-Prés. Въ новомъ типѣ былъ и театръ города Метца (1751 года), построенный Roland и Vilerois.

Планы этихъ сооруженій несомнѣнно были взяты изъ Италіи, но обработаны въ значительной степени иначе, архитекторомъ de la Guepière, строившемъ и за предѣлами отечества, напримѣръ, въ Штутгартѣ. Въ книгѣ Dumont и въ словарѣ Diderot et D'Alambert, этотъ оригинальный театръ представленъ интересными гравюрами.

Много лѣтъ спустя идеи Palladio и Cochin (проповѣдывавшаго во Франціи идеи знаменитаго вичентинца) получили приложеніе въ трудѣ одного большого поэта и импровизатора архитектуры, повидимому, не знавшаго даже работъ своихъ предшественниковъ, но дѣйствовавшаго подъ вліяніемъ лишь интуиціи. Это былъ антрепренеръ Théâtre Historique, Alexandre Dumas.

Въ 1846 году вмѣстѣ съ поэтами Séchon, Dreux они возстановили въ планѣ зала форму эллипсиса. Театръ 1847 года — недолговременный, но блестящій примѣръ возрожденія античнаго театра исчезъ безслѣдно, а идея, вложенная въ его планировку, не получила распространенія.

Gabriel-Pierre-Martin Dumont, какъ зодчій театра былъ болѣе другихъ заваленъ работою. Его произведенія есть даже въ Римѣ и въ Неаполѣ.

Онъ издалъ свой наиболѣе интересный театръ въ 1760 году и идеи, вложенныя имъ въ театръ de la ceninsule, заслуживаютъ всяческаго изученія и распространенія; къ сожалѣнію, книга эта „Parallele de plus belles Salles de Spectacles d'Italie et de France" (1760 — 1777 г.) не столь распространена.

Другой трудъ Roubo „Traité de la Construction des Théâtres," изданный въ 1777 году даетъ не мало матеріала для изученія театровъ и отраженія въ ихъ композиціи античныхъ традицій.

Книга Рубо, подобно изданію Milizia въ Италіи, вызвала эволюцію формъ театра, и послѣ его ученій архитекторъ Victor Louis началъ возстановлять античныя традиціи (въ театрѣ Бордо) въ 1777 году.

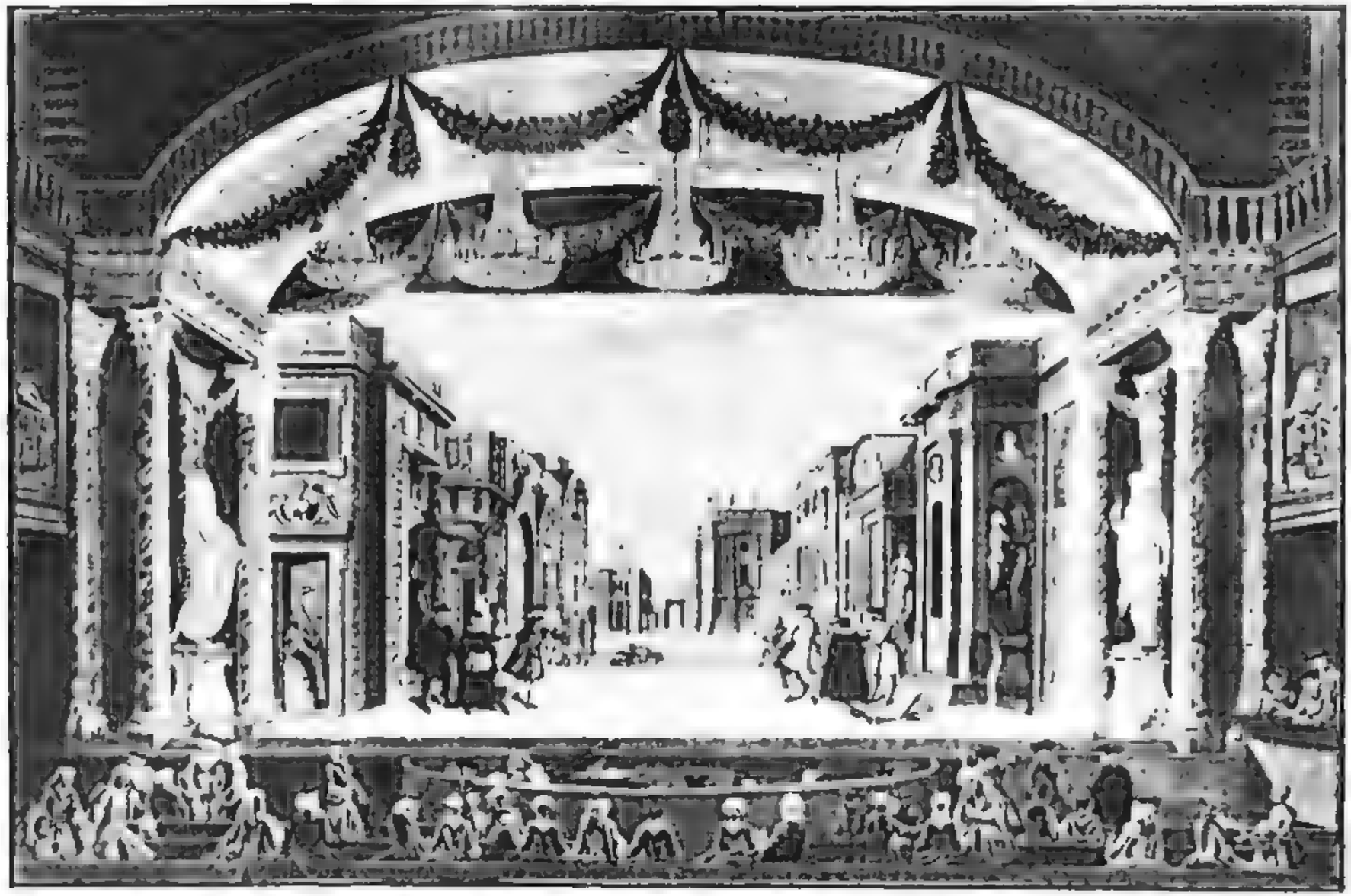
Lenoir въ 1781 году построилъ театръ Porte S-t Martin, планъ котораго былъ тоже круглый, причемъ сцена входила въ этотъ кругъ.

Heurtier залу театра Favart придалъ форму эллипсиса.

Но театръ въ Бордо прекрасный показатель того, какъ начала Піермарини (въ Миланѣ) примѣняемы были Луи. Впрочемъ, самъ Луи былъ иного мнѣнія объ индивидуальности своего творчества, если судить объ этомъ по его сочиненію, изданному

въ 1782 году (въ Парижѣ). Однако, часто планы его залъ бывали и круглыми; такимъ образомъ и амфитеатръ представлялъ собою ровный полукругъ. Успѣхъ его планировка имѣла большой, и Луи получилъ постройку театра Comedie-Française въ Faubourg S-t Gérmain.

M-r Peyre и de-Wailly были уже проводниками этой формы Луи и, воздвигая Odéon, пришли черезъ Луи въ соприкосновеніе даже съ античными театральными традиціями.



Театръ въ Голландіи. *Италіанизированная сцена.*

IX.

ТЕАТРЫ

ИСПАНІИ, АНГЛІИ, ГЕРМАНІИ, ПОЛЬШИ и РОССІИ

ВЪ ЭПОХУ РЕНЕССАНСА, БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА.

Въ исторіи эволюціи театральнаго зданія имѣютъ значеніе также и театры Испаніи, Германіи, Австріи, Россіи, Голландіи и Польши.

Трудно сказать, въ какой изъ этихъ странъ, театральное строительство стало развиваться раньше. Для насъ гораздо важнѣе знать, гдѣ эта эволюція дала болѣе самобытные образцы и гдѣ вліяніе античныхъ традицій сказалось сильнѣе. А въ этомъ отношеніи строительство театровъ развивалось очень разнообразно. Въ Германіи есть театры болѣе пышные,

принадлежащіе эпохѣ барокко, въ Англіи — интереснѣе типы театровъ XV Істолѣтіи, въ Россіи — сооруженія эпохи классицизма и т. д.

Въ Испаніи Confreries de la Passion, сходныя съ парижскими, основаны были очень давно. Первые театры Испаніи — въ Мадридѣ, устраивались въ такъ называемыхъ Corrales, или дворахъ, окруженныхъ балконами. Помѣщеніе для зрителей такихъ театровъ состояло изъ ряда деревянныхъ скамеекъ.

Lope de Rueda считается основателемъ испанскаго драматическаго театральнаго зданія. Corrales ведутъ свое начало съ 1574 года, со времени итальянской труппы Alberto Ganassa, побывавшей ранѣе въ Парижѣ. Такимъ образомъ, одинъ изъ этихъ Corrales — de la Pancha построенъ былъ по италіанскому типу.

Народный театръ и театръ герцогскій въ резиденціяхъ — въ смыслѣ приближенія къ итальянскимъ традиціямъ формировались одинаково, но послѣдній выражалъ, конечно, эту преемственность ярче.

I. Cristobal Calvete de Estrella разсказываетъ намъ, что по случаю свадьбы дочери Карла V и Максиміліана Венгерскаго въ Аранжуэцѣ, въ 1548 году, былъ построенъ спеціально для комедіи театръ Аріоста — по типу римскихъ театровъ.

И хотя здѣсь подразумѣвались авторомъ театры не времени древняго Рима, а Римской имперіи, т.-е. начала ренессанса, но формы этихъ театровъ, судя по нѣкоторымъ даннымъ, можно предполагать,

удержались до введенія «ранговыхъ» залъ (театръ ложъ), т.-е. до XVII вѣка. Слѣдовательно театръ испанскій этого періода и характера (дворцовый) исходилъ изъ общихъ основъ планировки античныхъ театровъ.

Къ сожалѣнію, въ Испаніи не сохранилось ни одного изъ подобныхъ памятниковъ зодчества. Мы знаемъ лишь еще о залѣ Buon Retiro въ старой королевской резиденціи въ Мадридѣ, планъ которой опубликованъ и въ книгѣ Dumont.

Въ 1708 году Bartoli построилъ первый, новаго типа театръ, называвшійся „Los canos del Peral".

Во многихъ другихъ городахъ Испаніи, были также театры, но они не представляютъ особаго значенія для историческаго обзора этого рода строительства, какъ непримѣръ въ Барселонѣ театръ Principale, построенный въ концѣ XVIII столѣтія Francisco Renat, театръ Liceo, — и другіе въ италіанскомъ, поздне-барочномъ характерѣ.

Въ концѣ XVI столѣтія въ Англіи возникли публичные театры, напоминавшіе, по многимъ частямъ своего устройства, античные прообразы.

Изученіе классики въ университетахъ и изслѣдованіе классической драмы учеными дало толчокъ къ развитію въ Англіи античнаго театра.

Сначала устремились къ осуществленію мечты ставить спектакли подъ открытымъ небомъ, но климатъ былъ помѣхой этимъ идеаламъ. Однако, въ Schwantheater въ Лондонѣ уже была устроена широкая и неглубокая, безъ декораціи, сцена; такою же была и сцена Лондонскаго Globetheater, до 1596 года. Однако, оба театра, осуществлявшіе завѣты античнаго (акустика и оптика), — къ сожалѣнію, имѣли мало значенія для распространенія ихъ въ Англіи. А вѣдь, въ этихъ первыхъ скромныхъ театрахъ выступалъ Шекспиръ со своими драмами и, однако, онъ достигъ такой недосягаемой высоты въ своихъ постановкахъ, какая не была осуществлена никѣмъ со временъ классическихъ до нашихъ дней!

Въ Англіи театральная архитектура до 1809—1812 года не существуетъ, какъ вполнѣ самостоятельная, но зато она бывала не разъ въ теченіи долгой и очень богатой театральной исторіи Англіи античной по характеру.

Но не долго, къ сожалѣнію, держался на высотѣ своей этотъ античный театръ въ Англіи. Уже въ

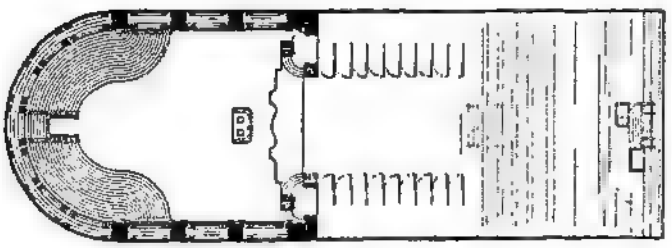
половинѣ XVIII столѣтія пуританскій фанатизмъ побудилъ къ разрушенію театровъ.

А эпоха реконструкціи театровъ Covent-Garden и Drury Lane вноситъ и новые самобытные элементы въ театральное строительство Англіи.

Мистеріи St.-Catherine были поставлены въ Англіи еще въ 1110 году на открытомъ воздухѣ, однако, строительныхъ формъ театра этого времени мы, къ сожалѣнію, не знаемъ.

Но построенный въ половинѣ XVI вѣка круглый театръ „Globe" (1574—1750) — сооруженіе изолированное и оригинальное, — могъ бы дать намъ не мало любопытныхъ указаній, если и не на распространенный въ то время типъ театра, то во всякомъ случаѣ, на такое явленіе въ интересующей насъ области, которое — надо только пожалѣть, — не вызвало подражанія. Къ тому же „Globe" не долго сохранялся въ той формѣ, въ какой онъ былъ созданъ.

Шекспиръ даетъ вскорѣ основу новому театру, и „Globe" перестраивается въ 1596 году. Объ этомъ его переустроенномъ видѣ, мы знаемъ изъ описанія современника. «Постройка стала восьмиугольной снаружи», пишетъ Malon, — «и круглой внутри, залъ былъ окруженъ балконами и по прежнему не покрытъ крышей»; словомъ, такъ же какъ и старинные Corrales въ Испаніи, — гдѣ дворы гостинницъ служили въ то время театральными залами, — такъ и въ Англіи, если судить по этому примѣру, суще-



Планъ открытаго театра въ Прагѣ.

ствовалъ извѣстный обычай, а изъ него родилась и форма театра. «Сцена этого театра», — продолжаетъ Malon — «занимала собою сегментъ круга, и была очень малой». Другіе авторы утверждаютъ, однако (очевидно, на основаніи иныхъ первоисточниковъ), что театръ этотъ былъ шести-угольнымъ въ планѣ, и былъ построенъ изъ дерева.

Но современная гравюра, воспроизведенная въ „Gentlmen Magazine“ въ февралѣ 1816 года, — показываетъ намъ театръ „Globe“ — каменнымъ и, подобно театру Bear-Garden — восьми-угольнымъ. Представленія въ этомъ театрѣ давались очевидно днемъ, при солнечномъ свѣтѣ.

Театръ, конечно, служилъ въ первое время, исключительно для постановокъ драматическихъ спектаклей. Театръ Rote Ochs — (Redd Rull), судя по гравюрѣ 1662 года, по своей планировкѣ и сценѣ былъ также не лишенъ античныхъ завѣтовъ.

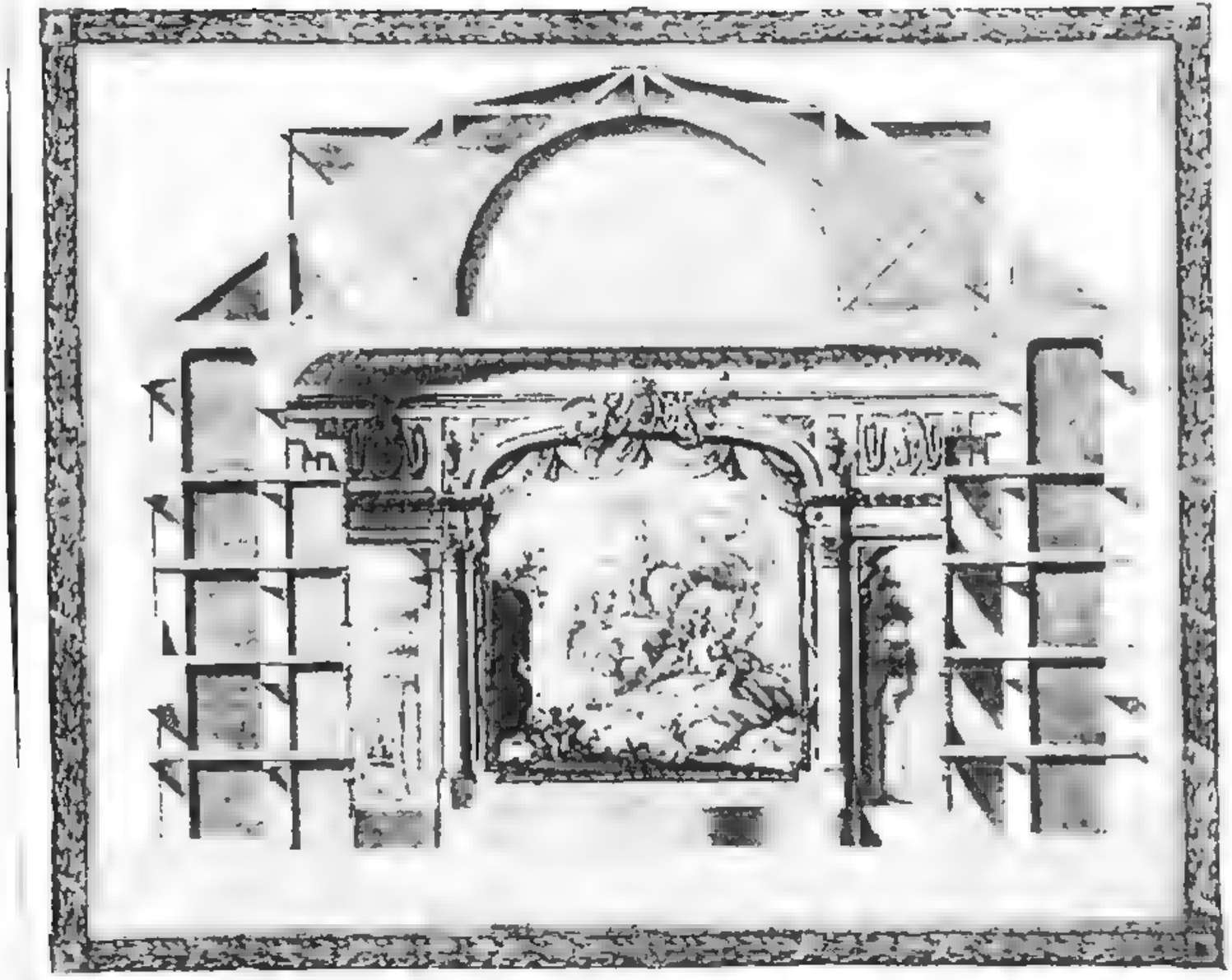
Еще одинъ подобный театръ Blackfriar's Road, судя по воспроизведеніямъ его, служилъ и вечер-

нимъ спектаклямъ, происходившимъ при свѣтѣ факеловъ. Театръ вплотную былъ окруженъ домиками буржуа. Но и этотъ театръ просуществовалъ недолго (съ 1570—1629 годъ); Schwantheater имѣлъ тоже круглую сильно выдвинутую, двухъэтажную сцену. Но оба эти театра Globe и Blackfriars — исчезли для насъ навсегда.

Такъ какъ въ Англіи ранѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, народъ проникъ въ управленіе государствомъ, то здѣсь и скорѣе, чѣмъ въ другихъ странахъ, народный театръ сталъ и государственнымъ театромъ.

Первый театръ воздвигается при Эдуардѣ VII въ 1561 году. Первыя сцены оборудованы были въ 1570—80 годахъ. По Rudolf Genée первымъ былъ открытъ Theater Blackfriars, съ котораго и началъ свою дѣятельность Шекспиръ.

Shwantheater, о которомъ мы только что упомянали, изображенный на гравюрѣ 1596 года Johannes de Witt, даетъ наилучшій образецъ театра начала ренессанса (онъ построенъ былъ въ 1593 году). Разсмотримъ, поэтому, подробнѣе его конструкцію. Мы видимъ здѣсь часть круглаго зала (состоящую изъ трехъ ранговъ сидѣній-ложъ), въ который вдается proscenium (какъ написано на гравюрѣ), передъ нею пустая plantes fiuc arena, сбоку сцены orchestra, за сценой — mimorum ades, въ ней двѣ двери (отступленіе отъ античной традиціи), надъ этой стѣнкой съ дверями — люди (въ античномъ театрѣ мѣста боговъ) и надъ всѣмъ этимъ



Сцена польскаго театра временъ Ст. Авг. Понятовскаго.

второй этажъ, гдѣ человѣкъ выѣзаетъ и показываетъ номеръ дѣйствія или пьесы. *Ложи* (ранги) покрыты крышею (tectum), защищавшей отъ дождя и солнца. Сцена театра прикрыта также навѣсомъ.

По этому типу былъ построенъ и Globetheater, реконструкція котораго въ книгѣ Земпера „Handbuch der Architektur“ (т. IV) объяснена полностью.

При королевѣ Елизаветѣ (1558—1606) въ Лондонѣ насчитывалось уже 16—17 частныхъ театровъ! Это была эпоха Шекспира, но по смерти его (въ 1616 году) наступаетъ упадокъ театра въ Англіи, а такъ какъ къ тому времени во Франціи устраивается уже глубокая перспективная сцена, то это новшество быстро переходитъ въ Англію и античныя традиціи театровъ Англіи уступаютъ имъ мѣсто; здѣсь появляются даже италіанскіе пѣвцы и музыканты, а за ними и зодчіе, вытѣсняющіе постепенно національное англійское искусство.

Возстановленіе королевства служитъ одновременно и началомъ эпохи ренессанса англійскаго театра.

„Rutland House“ и „Lincolns-Fiedls“ — оба театра, мало извѣстные въ исторіи зодчества Англіи, важны однако для насъ, какъ типы новаго рода театровъ. Театръ Redd Rull изображенъ былъ на гравюрѣ еще въ Шекспирово время, въ 1647 году.

При Inigo Jones, какъ первомъ архитекторѣ Англіи, изучавшемъ Serlio и хорошо знавшемъ работы италіанцевъ, было сдѣлано много для развитія декораціон-

Лейпцигъ. *„Старый театръ“.*

наго устройства при постановкѣ придворныхъ балетовъ, особенно въ Whitchall, въ 1605 и 1608 годахъ.

Однако, подобныя постановки не могли еще быть осуществлены народнымъ театромъ.

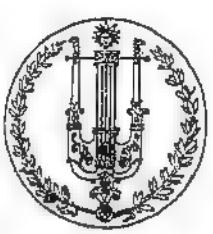
Duke's Theater, построенный въ Dorset Garden, Christophe Wren, въ 1672 году былъ первымъ монументальнымъ театральнымъ сооруженіемъ, не только Англіи, но и Испаніи и Россіи. Архитектура его, конечно, была полна преемственной зависимости отъ итальянцевъ.

Но несмотря на всю сравнительную незначительность интереса планировки театровъ англійскихъ, внѣшне они имѣли очень внушительный видъ. Inigo Iones оставилъ намъ примѣръ особенно удавшейся театральной постройки; однако формы народнаго театра попрежнему оставались еще не разработанными.

Театръ, со всею mis-en-scène, и какъ постройка, сооруженъ былъ въ Англіи лишь въ 1693 году. Это было произведеніе William d'Avenant, возникшее изъ небольшого театра коллегій. Дальнѣйшее развитіе театра Англіи началось подъ вліяніемъ Франціи, гдѣ во время Людовика XIV, театральное строительство значительно усилилось.

Театръ Haymarket, построенный въ 1767 году, самый старинный изъ всѣхъ провинціальныхъ театровъ Англіи. Но интересенъ еще былъ театръ въ Дублинѣ (1635 года), уничтоженный въ 1647 году.

Лучшимъ изъ позднихъ театровъ въ строгомъ классическомъ стилѣ является театръ въ Limerick'ѣ, Theatre Plymouth, украшенный прекраснымъ перистилемъ.



Образцы, подобные тѣмъ, которые были въ Италіи, въ видѣ остатковъ или возстановленныхъ античныхъ театровъ и во Франціи, въ видѣ римскихъ памятниковъ старины, или въ видѣ первыхъ театральныхъ залъ XV—XVI вѣка (правда, больше походившихъ на бальные залы дворцовъ, но послужившихъ, однако, основой для композиціи позднѣйшихъ театровъ)—въ Германіи совершенно отсутствовали.

Поэтому въ сформированіи типа театра здѣсь имѣло значеніе не только классическое вліяніе, но и собственныя культурныя стремленія, которыя, конечно, были еще очень слабы; италіанскія же вліянія дошли до Германіи лишь спустя столѣтіе послѣ того, какъ они были восприняты Франціею.

Тогда и въ эту страну герцогами и германскими князьями вызваны были италіанскія труппы.

Первая сцена устроена была въ 1696 году, при Августѣ III, могущественномъ курфюрстѣ Саксонскомъ и королѣ Польскомъ. Для постройки этого театра, курфюрстъ отвелъ въ своемъ замкѣ въ Дрезденѣ, нѣсколько залъ. Въ 1701 году театръ этотъ сгорѣлъ вмѣстѣ съ дворцомъ. Въ 1683 году на Gaensemarkt въ Гамбургѣ, построенъ былъ оперный театръ, повидимому, итальянскими зодчими. Спустя годъ, въ 1686 году, Тамазо Гинетти, ученикъ Торелли строитъ придворный театръ въ Ганноверѣ. Античныя традиціи почти исчезаютъ въ устройствѣ театра, которое въ смыслѣ богатства продолжаетъ все воз-

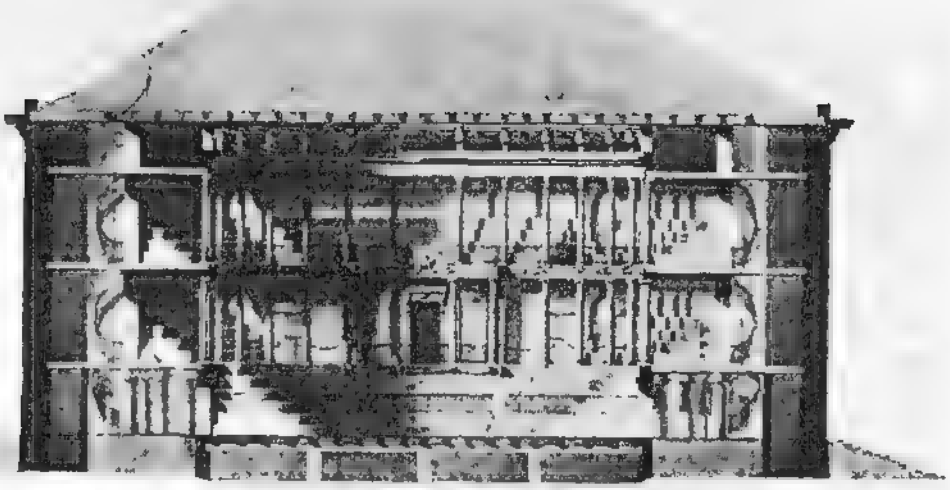
растать. Увеличивается быстро число германскихъ театровъ, и въ началѣ XVIII вѣка здѣсь положительно наступаетъ расцвѣтъ театральнаго строительства, главнымъ образомъ, благодаря участію въ этомъ дѣлѣ членовъ семейства Galli Bibiena.

Многіе театры возникли при непосредственномъ ихъ участіи, почему познакомиться съ составомъ этой фамиліи представляется интереснымъ и даже нужнымъ. Отецъ и родоначальникъ этой фамиліи — Giovanni Maria Galli, по прозванію Bibiena завѣщалъ потомству огромное количество рисунковъ, хранящихся нынѣ въ собраніи архитектурныхъ проектовъ галлереи Уффици.

Его сынъ Francesco, былъ знаменитъ едва ли не болѣе отца. Въ 1704 году онъ строитъ (участвуетъ собственно въ устройствѣ и спланированіи сцены, въ обработкѣ зала, и въ снабженіи театра декораціями), вѣнскій Hoftheater. Giuseppe, племянникъ Francesco, въ 1747 году, оканчиваетъ театръ въ Байрейтѣ.

Giovanni Maria, братъ Giuseppe, придворный архитекторъ Пфальцкій построилъ въ 1743 году театръ въ Мангеймѣ (уничтоженный въ 1795 году бомбардировкою Мангейма, генераломъ Custine). Patté, видѣвшій это зданіе еще въ 1785 году, называетъ его великолѣпнѣйшимъ театромъ Германіи.

Въ 1750 году Giuseppe Galli, вмѣстѣ съ братьями Giovanni и Girolamo Manzo или Manzi начинаетъ



Амфитеатръ „трибуны“ польскаго театра временъ Ст. Авг. Понятовскаго.

дрезденскій оперный театръ, расположенный на юго-востокъ отъ Цвингера. Его овальный залъ былъ украшенъ Servandoni. Сцена его была чрезвычайно велика, но къ числу особенностей его конструкціи относилось отсутствіе всякихъ входныхъ дверей, кромѣ одной, выходившей къ тому же не на открытое пространство, а въ галлерею Цвингера. Несомнѣнно, поэтому театръ и сгорѣлъ безъ остатка въ 1849 году.

Послѣ пожара театра въ Мюнхенѣ, въ 1760 году архитекторъ François Cuvillier le jeune, родомъ изъ Нанси построилъ новый театръ, въ которомъ Lantenschlaeger использовалъ принципъ устройства такъ называемой Drehbühne.

Другой французскій зодчій De Laguépierre построилъ въ замкѣ Штутгарта театръ, въ которомъ онъ примѣнилъ для формы театрона срѣзанный овалъ, т. е. форму театра Виченцы. Театръ этотъ сгорѣлъ въ 1902 году. (Въ 1779 году Cosimo Morelli приспособилъ впервые послѣ долгаго промежутка времени эту же форму срѣзаннаго эллипсиса по длинѣ его большой оси, въ театрѣ Imola). Въ Берлинѣ возникаютъ театры лишь въ 1700 году; при Фридрихѣ II, архитекторъ Кнобельсдорфъ, о которомъ мы упоминали выше, строитъ театръ, въ которомъ и примѣняетъ также форму эллипсиса.

Вотъ и всѣ наиболѣе выдающіяся театральныя постройки Германіи XVI—XVII вѣка.

Такимъ образомъ, если въ Германіи мы видѣли интересные образцы народнаго театральнаго строительства, *восходящіе ко времени средневѣковья*, то, зато, въ послѣдующія эпохи, эта страна значительно отстаетъ въ отношеніи не столько количества и интересности построекъ, предназначенныхъ для спектаклей, сколько въ смыслѣ связи ихъ съ античными театрами.

Достаточно будетъ сказать, что столица Германіи не имѣла театра до 1700 года. Въ Вѣнѣ, до начала XVIII вѣка, тоже не было никакой труппы, кромѣ пришлыхъ италіанцевъ, а народный театръ появляется только въ 1708 году. О его внѣшнемъ видѣ мы ничего почти не знаемъ.

Напротивъ, театръ придворный имѣлъ выдающіеся примѣры построекъ и въ Мюнхенѣ, и въ Штутгартѣ, и въ Дрезденѣ, и въ Берлинѣ и Вѣнѣ. (Особенно въ Мюнхенѣ—гдѣ театръ S. Salvator, до его перестройки, былъ пышнѣйшимъ примѣромъ барокко театральной архитектуры). Съ половины XVI вѣка уже всюду при дворахъ содержится италіанская труппа. Наиболѣе парадnымъ считалось представленіе feste teatrali, — называющееся нынѣ оперой, — изобрѣтеніе 1662 года. Да и первыми строителями здѣсь были италіанцы. Francesco Galli Bibiena воздвигъ въ Вѣнѣ первый театръ въ 1704 году, Alessandro Bibiena построилъ первый театръ въ Мангеймѣ. Servandoni строитъ театръ въ Дрезденѣ. Установившеюся формой театра является „Cloche renversée“, примѣненная уже въ Болоньѣ; мы видимъ ту же форму „cloche“ и въ Вѣнѣ и въ Мангеймѣ и въ Штутгартѣ (театръ архитектора de la Guépierre).

Кнобельсдорфъ, строитель перваго театра въ Берлинѣ, оконченнаго въ 1741 году, принялъ также за образецъ италіанскую систему.

Гравюра, изображающая этотъ оперный театръ, предполагавшійся къ постройкѣ въ Штутгартѣ по

проекту de la Guépierre'a и, воспроизведенная въ Encyclopédie d'Alambert и Diderot (о немъ упоминалось и ранѣе)—являетъ собою курьезный примѣръ вкусовъ къ стилѣ барокко и идей, доминировавшихъ въ то время въ Германіи.

Архитекторы Германіи Langhans, Catel Hübsch, Heideloff, Ottmer, Fischer, Meiser,—всѣ возводили театры подобнаго же характера, представляющаго, вообще, очень своеобразный, барочный, полный гротесковъ и экзотичности типъ сооруженія (особенно внутренняя отдѣлка), но имѣющій для насъ, все-же, мало интереса. Занятнѣе своеобразный открытый грандіозный театръ въ Прагѣ (пышное барокко), хотя и служившій для ристалищъ и carroussel, но тѣмъ не менѣе по плану его амфитеатра бывшій античнымъ. Это былъ вогнутый полукругъ, края котораго, однако, шли не по радіусу къ сценѣ, а, выходя наружу, эластично загибались назадъ, къ стѣнѣ театра.

Театры Мюнхена, Мангейма, Майнца, Дармштадта, Гамбурга, Карлсруэ, Вѣны, Дессау и Дрездена—лишь постепенный переходъ къ классицистическому театру, созданному Шинкелемъ и Земперомъ въ 1847 году и разсмотрѣнному подробнѣе въ слѣдующей главѣ.

Были интересные театры и въ Антверпенѣ и въ Амстердамѣ. Но лишь по внѣшней архитектурѣ, ихъ можно отнести также къ классическимъ.

Судя по сохранившимся гравюрамъ, они имѣли снаружи портики и террасы съ балюстрадами, въ

италіанскомъ вкусѣ, т. е. въ палладіевскомъ классицизмѣ, но были театры и въ стилѣ Louis XVI.

«Въ Польшѣ при Владиславѣ IV (1632—1648) еще не было театровъ, какъ самостоятельныхъ сооруженій», говоритъ M. Albert Sovinski въ своемъ великолѣпномъ „Dictionnaire des Musiciens polonais".

Въ Гданскѣ (Данцигѣ), первый театръ построенъ былъ по случаю бракосочетанія королевы Маріи Луизы съ Гонзаго. Этотъ интересный театръ заключалъ въ себѣ овальный залъ рѣдкостной планировки съ колоннадой, окружавшей его амфитеатръ.

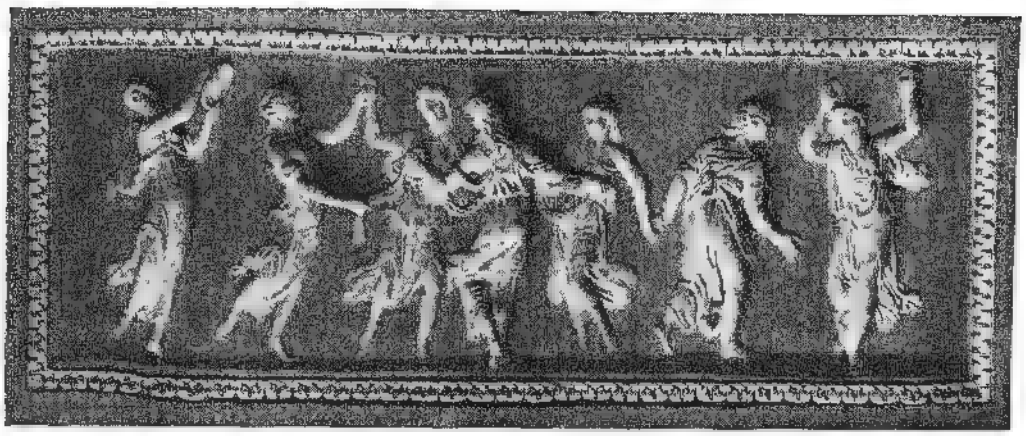
Adam Zarzembski, архитекторъ по спеціальности, но писатель по склонности, въ своихъ „Memoires", говоритъ о многихъ празднествахъ при дворѣ короля Польскаго. Между прочимъ, онъ упоминаетъ и о спектакляхъ италіанской оперы, которые происходили въ Манежѣ при Августѣ II и при Августѣ III.

При Августѣ III состоялось открытіе и польскаго театра въ Варшавѣ, который, — если вѣрить подлинности, хранящихся въ Дрезденѣ оригинальныхъ чертежей одного изъ Бибіенъ — построенъ былъ (можетъ быть лишь театральный залъ?) по проекту этого италіанскаго театральнаго зодчаго.

Наконецъ, Станиславъ Августъ Понятовскій, страстный любитель и большой знатокъ архитектуры, съ огромной любовью собравшій въ послѣдніе годы своей жизни значительную и замѣчательную кол-

лекцію проектовъ и обмѣровъ съ натуры различныхъ сооруженій и памятниковъ старины — сдѣлалъ значительно больше своихъ предшественниковъ и въ дѣлѣ театральнаго строительства. Въ этой коллекціи мы видимъ еще не мало проектовъ театровъ, выполненныхъ въ стилѣ Louis XV.

Въ это время былъ устроенъ театръ во дворцѣ кн. Радзивилловъ. Но прекрасные театральные залы, изображенные на проектахъ коллекціи короля, хранящейся въ Библіотекѣ Императорской Академіи Художествъ, по большей части, принадлежатъ уже театрамъ ампирной архитектуры, почему и будутъ разсмотрѣны нѣсколько подробнѣе въ слѣдующей главѣ; имъ также будетъ посвящена значительная часть третьяго тома.



X.

ТЕАТРЫ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА.

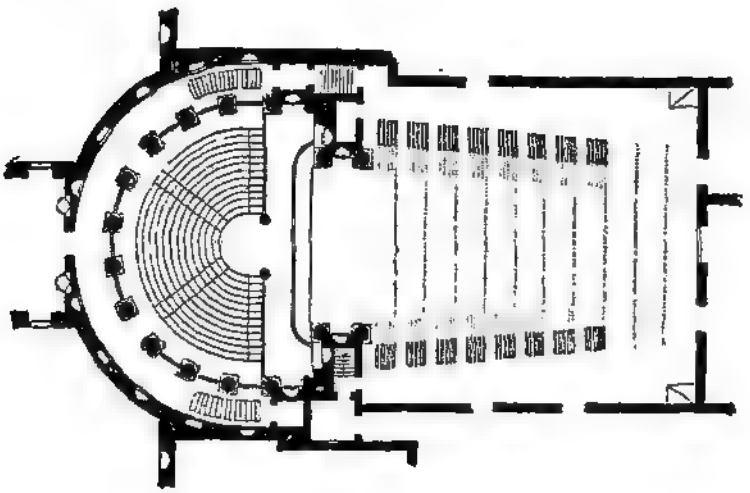
По образцу первыхъ французскихъ театровъ построена была, въ періодъ увлеченія классическою архитектурою, большая часть театровъ Европы, не исключая и италіанскихъ городовъ.

Теперь, особенно вліяли формы римскаго искусства, Колизей и театръ Марцелла; лучшіе, хотя и наиболѣе поздніе въ этомъ родѣ театры, относятся ко времени Земпера—въ Антверпенѣ, построенный Bourla (1829—34) и въ Майнцѣ, построенный Georg'омъ Moller'омъ (въ 1829—32 годахъ). Появились даже круглые фасады театровъ. «Въ этомъ театрѣ Майнца нѣтъ болѣе ни портиковъ, ни фронтоновъ, въ греческомъ вкусѣ», писалъ Kunstlerberblatt въ 30-хъ годахъ о театрѣ Moller'a.

Но еще учитель Moller'a Friedrich Weinbrenner (1766—1826) въ 1847 году въ театрѣ Карлсруэ (позже этотъ театръ сгорѣлъ) примѣнилъ форму античной сцены. Преимущества плана амфитеатральнаго зала должны были, впрочемъ, убѣдить тогда каждаго зодчаго, побывавшаго въ Италіи (Goethe „Tagebuch der Italienische Reise" Verona). Такое же строеніе было и въ театрѣ Bourla въ Антверпенѣ.

Въ Данцигѣ нѣсколько ранѣе возникъ театръ въ строго классическомъ характерѣ, напоминающій храмъ. Его дорическій портикъ изъ четырехъ мощныхъ колоннъ замыкается внушительнымъ парапетомъ, на которомъ помѣщенъ низкій, плоскій, но огромный и перекрывающій все зданіе, куполъ.

Наиболѣе раннимъ изъ этихъ „классицистическихъ" строителей былъ упомянутый уже берлинецъ Wenzeslaus Knobelsdorff (1697—1753), мастеръ, построившій театръ въ Потсдамскомъ дворцѣ Фридриха II, воспитаннаго въ Англіи на образцахъ Inigo Johns'a, т. е. на палладіанскихъ перефразахъ. И берлинскій Opernhaus совершенно повторяетъ въ своихъ формахъ палладіанскій классицизмъ, видоизмѣненный, однако, въ духѣ Kents'a. Opernhaus (1741—1742—1743?) заключалъ въ себѣ сцену, построенную по италіанскому образцу: здѣсь былъ залъ Аполлона, который служилъ для небольшихъ придворныхъ празднествъ, но который, однако, при подъемѣ партера, могъ быть увеличенъ соединеніемъ его съ зрительнымъ заломъ.



Планъ Эрмитажнаго театра.

Объ этомъ театрѣ Gurlitt даетъ много свѣдѣній: Оказывается, что «Кнобельсдорфъ или быть можетъ самъ Фридрихъ II-ой переработалъ въ сущности планы Kents'оваго изданія Палладіо и перенесъ эти формы на нѣмецкую почву, желая построить храмъ Аполлона».

Оперная сцена эта была устроена какъ cella коринѳскаго многоколоннаго храма и могла быть передѣланной въ залъ, какъ въ Cuvillier Rezidentstheater въ Мюнхенѣ. Конечно, наружный видъ такого театра соотвѣтствовалъ вполнѣ его внутренней расплановкѣ.

Пропорціи зданія, особенно портика, были совершенно англизированныя (Inigo Jones). Даже четыре ниши между колоннами портика лишены были наличниковъ. Распредѣленіе оконныхъ отверстій, вы-

сокій цоколь — все говорило о томъ, что это былъ первый опытъ англійскаго палладіанства въ Германіи, пришедшаго сюда помимо французскаго (въ то время еще вполнѣ барочнаго), теченія.

Надо только отмѣтить, что въ этомъ англизированномъ зодчествѣ было не мало личной воли короля; этотъ пріемъ вовсе еще не былъ слѣдствіемъ общаго увлеченія, но, какъ палладіанскій, — онъ соприкасался невидимо съ античными первоосновами и кругъ развитія классическихъ традицій здѣсь замыкался.

Еще Schauspielhaus въ Потсдамѣ, построенный около 50 лѣтъ спустя свидѣтельствуетъ, однако, о томъ же англійскомъ характерѣ, о той же любви къ классикѣ. Театры въ Данцигѣ и Глогау являются также образцами этого же вліянія, въ которомъ реформированная и упрощенная распланировка ложъ — способствуетъ лучшей акустикѣ.

Концертные залы этого классицистическаго періода въ зодчествѣ также часто конструировались въ этомъ же направленіи, и особенно велика была любовь къ овальнымъ планамъ. Стѣна по вертикали дѣлилась на двѣ части. Нижняя была гладкой, а по верху шелъ ярусъ ложъ. Въ этомъ родѣ лучшимъ концертнымъ заломъ надо считать залъ стараго Gewand-Hausa въ Лейпцигѣ.

Архитектура этого зала, прекрасно освѣщающагося сквозь междустолпія верхняго яруса — была

скомпанована Adam'омъ Fr. Oeser'омъ (1780—1783). Залъ Одеона въ МюнхенѢ (архит. Кленце 1828) былъ въ этомъ же родѢ. Нижній ярусъ его оттѢненъ слегка римско-дорическими пилястрами, а верхній ярусъ украшенъ іоническими колоннами.

Концертный залъ Karl Friedrich Schinkel'я въ Берлинскомъ Schauspielhaus'Ѣ (1818) отличается отъ предыдущихъ ясно очерченной четырехъугольной формой, тогда какъ залы въ МюнхенѢ и ЛейпцигѢ имѢли мягкія закругленныя очертанія угловъ.

Залъ Singakademie въ БерлинѢ (1822) похожъ на предыдущіе. Онъ былъ спроектированъ Шинкелемъ и построенъ Ottmer'омъ (Groppius'омъ).

Прелестный залъ съ соблюденіемъ античныхъ традицій композиціи находится еще и въ Geselschaftshaus'Ѣ Felix'a Meritis'a въ АмстердамѢ. Онъ построенъ въ 1789 году Jac. Otten Husley'емъ. Планъ его ясно дѢлитъ все зданіе пополамъ. Передняя часть заключаетъ въ себѢ наверху большой залъ, а далѢе вглубь идетъ овальный концертный залъ. Фасадъ его напоминаетъ объ англійскихъ традиціяхъ. На рустованномъ первомъ этажѢ расположенъ четырехъ-колонный портикъ, проходящій черезъ оба этажа. По плану очень похожъ на описанный театръ залъ въ ГентѢ (Gand), построенный въ 1837 году Roelandt'омъ. На фасадъ къ улицѢ выходитъ фойе, вестибюль и концертный залъ. Но стиль зданія уже немного ренессансный. Roelandt становится (осо-

бенно это видно въ Justizpalast'Ѣ Гента) эклектикомъ.

Но до сихъ поръ высокія акустическія стремленія все еще не имѣли большого значенія, лишь въ 1740 году италіанская опера обязана графу Francesco Algarotti (1712—1764) разработкою вопроса объ акустикѣ современныхъ театровъ. Algarotti выработалъ типы и пріемы формъ зала, наивыгоднѣйшихъ въ акустическомъ смыслѣ и по образцу ихъ не только въ Италіи, но и въ Англіи и во Франціи воздвигнуты были новые театры.

Въ Лондонѣ Benjamin Wyatt выработалъ на основаніи этихъ теоретическихъ данныхъ свой Drury Lane Theater.

Планъ его зрительнаго зала уже полукруглый и вообще всѣ данныя, сообщаемыя имъ въ его книгѣ „Obserwations on the design for the Theatre Royale Drury Lane“ очень поучительны и занятны.

Wyatt примѣнилъ „Адамовскую“ дорику. На этомъ строительномъ примѣрѣ можно прослѣдить еще одно очень важное явленіе, о которомъ M. Klopfer говоритъ: „Bautechnik hat sich von der Bauaesthetique getrennt“.

Примѣчательный примѣръ вліянія представляетъ собою по распланировкѣ зала (въ италіанскомъ пріемѣ) и театръ въ Мюнхенѣ, построенный Карломъ Фонъ-Фишеромъ въ 1811—1818 годахъ и перестроенный послѣ пожара (1823—25) Кленце по пла-

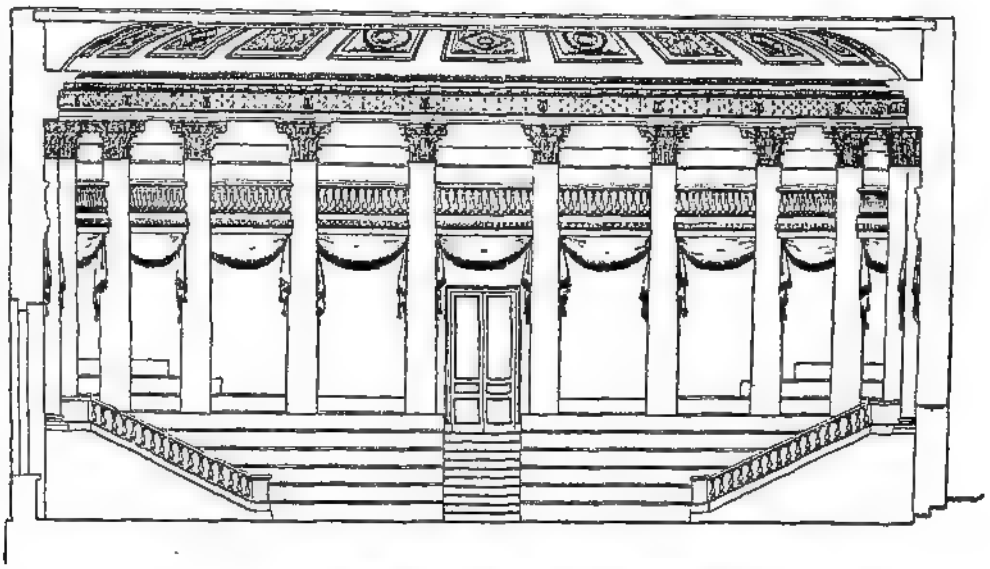
Гваренги Д. *Театръ Эрмитажа.*

намъ Фишера. Зрительный залъ и сцена также по старому образцу покрыты одною крышею. Очевидно примѣромъ ему служилъ театръ Scala въ Миланѣ. Фасадъ этого театра также полонъ внушительности и мощи.

Вообще строительство эпохи классицизма, было, какъ говорятъ нѣмцы, Maskenkunst, поэтому архитекторы заботились о выразительности фасадовъ своихъ театровъ, не задумываясь надъ тѣмъ соотвѣтствовали ли использываемыя формы культурѣ и вкусамъ эпохи. И въ этомъ смыслѣ эпоха произведеній Corneille, Racine, Voltaire и лучшихъ поэтовъ въ Германіи, не могла бы желать ничего болѣе подходящаго какъ то, что осуществляли архитекторы Chalgrin или Schinkel.

Но когда эпоха классическихъ увлеченій въ литературѣ смѣнилась романтизмомъ и въ строительствѣ произошли измѣненія; Martin Dülfer, первымъ (въ Дортмундскомъ театрѣ) внесъ эти новыя стремленія. Теперь театры становятся все болѣе и болѣе похожими на греческіе храмы (старый Лейпцигскій театръ, архит. Weinbrenner). Этотъ же Бидермейеровскій характеръ архитектуры можно замѣтить и въ театрѣ Карлсруэ.

Königlicher Schauspielhaus въ Берлинѣ, Шинкеля уже совсѣмъ постройка нео-греческаго стиля, соотвѣтствующая романтическимъ помысламъ эпохи. По образцу Шинкеля, воздвигъ и Langhans въ Лейпцигѣ



Руска Л. *Разрѣзъ 6. Театра въ Таврическомъ дворцѣ.*

(въ 1868 году) новый театръ очень разбросаннаго плана. Но этотъ театръ уже опредѣленно нео-классическаго характера.

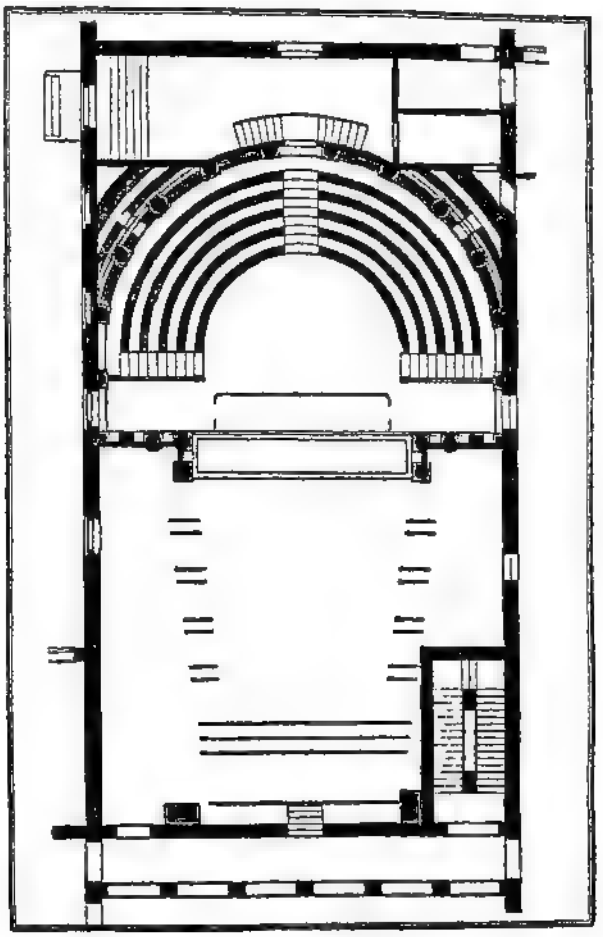
Всѣ вышеописанные театры были предназначены, главнымъ образомъ, для италіанскихъ оперныхъ труппъ, и не заключали въ себѣ особенностей германской архитектуры. Лишь въ 1818 году (до 1621) Шинкель строитъ театръ, которымъ онъ устанавливаетъ типъ своеобразнаго пониманія классическаго театральнаго зодчества.

Реформа, предпринятая имъ, какъ будто сначала даетъ надежду на возвратъ къ античнымъ традиціямъ, или къ театрамъ начала Ренессанса, вылившимся цѣликомъ изъ первыхъ. Richard Wagner и Gott-

fried Semper продолжаютъ разработку этого же типа театра. Вагнеровскій театръ при королѣ Людовикѣ II Баварскомъ строитъ Земперъ въ 1862—3. Его же театръ въ Мюнхенѣ, въ Cristal Palast. Десять лѣтъ ранѣе, во время его пребыванія въ Лондонѣ, онъ даетъ вполнѣ разработанный проектъ для постройки театра на основѣ античныхъ традицій, осуществленный въ Sydenham Cristal Palace, близъ Лондона.

Но всѣ эти реформы Шинкеля и Земпера не привели пока къ идеальному типу театра. Исканія продолжаются. А тѣ театры которые были построены этими нео-классиками изобличаютъ скорѣе ихъ стремленія насадить формы нео-грека внѣшней архитектурной композиціи театра, нежели сущности его предназначенія, т. е. сценѣ и зрительному залу.

Театры Западной Европы эпохи увлеченія классическими теченіями въ архитектурѣ, — мы видѣли — представлены прекрасными примѣрами въ Англіи, гдѣ палладіанство было развито очень сильно и гдѣ тетрамъ придавали прелестный, своей чистотой, стиль; не мало также красивыхъ театровъ было и сохранилось даже до нашихъ дней во Франціи, гдѣ стиль эпохи Людовика XVI способствовалъ постройкѣ красивыхъ зданій, и зодчіе конца XVIII и начала XIX столѣтія — Ledoux, Peyre, De-Wailly, Bronguiart, Lenoir du Romain, Celerier, Dehanoi, Percier, Legrand, Molinos, Heurtier, Damême, Horeau, Chalgrin и



Руска, Л. планъ 6. театра Таврическаго дворца.

ранѣе Louis и еще ранѣе Sufflot — были почти спеціально театральными зодчими и потому съ особенною любовью отдавали свой талантъ на разработку театральныхъ сооруженій; здѣсь мы видимъ еще больше примѣровъ красивыхъ зданій театровъ. Въ Италіи ихъ меньше, но все же и здѣсь есть прекрасныя постройки Empire'а, красивы театры въ Германіи

и Голландіи. Но всѣ эти храмо-подобные, украшенные портиками колоннадъ, аттиками — болѣе сочные и массивные, какъ въ Италіи, или суховатые по формамъ, какъ во Франціи, или идеальные по пропорціямъ, какъ въ Англіи, — театры, отличаясь красотой своей наружной обработки въ ампирномъ стилѣ (часто и внутренней отдѣлкою), страдали — съ точки зрѣнія прогресса въ исторіи эволюціи архитектуры театральнаго зала и сцены — однимъ недостаткомъ.

Они не представляли собою никакого новаго мотива въ смыслѣ существеннѣйшей части зданія, а зодчіе ихъ, увлеченные разными классицистическими стилями (Empire, 1800, 1830, Louis XVI, Ампиръ Biedermeierstil, Adamsstil, Inigo Iones'styl и т. п.) заботились, повидимому, только о наружной красотѣ пропорцій, о прелести силуэта, о стройности колонны, объ интересныхъ барельефахъ, плафонахъ и группахъ, но не о реформѣ, застывшей въ своей косности, рутинной сцены.

Лишь нѣкоторые театры Россіи этой эпохи представляютъ исключеніе изъ общаго недостатка планировки театра въ Западной Европѣ. Дѣйствительно, нѣкоторые изъ театровъ, воздвигнутыхъ въ нашихъ столицахъ и ихъ окрестностяхъ (особенно дворцовые театры) представляютъ прелестныя копіи античныхъ театровъ.

Мы разсмотрѣли уже ранѣе подробно театры эпохи классицизма во Франціи, Англіи, Германіи и

Голландіи. Для представленія общей картины о театральномъ строительствѣ въ эту эпоху намъ остается прибавить еще нѣсколько словъ о театрахъ Испаніи, Италіи, Польши и Россіи.

Однако, описанія памятниковъ театральной архитектуры Россіи ампирной эпохи мы не даемъ въ этой главѣ (имъ будетъ посвященъ спеціально третій томъ), пока, не забывая нашу цѣль, — подчеркнуть лишь взаимоотношеніе классицистическаго театра съ театромъ античной планировки, — мы только упомянемъ о нихъ.

Постройки эпохи Empire въ Испаніи вообще очень мало выразительны, а театровъ особо интересныхъ здѣсь нѣтъ совершенно; въ Италіи, послѣ театровъ въ Генуѣ, Миланѣ и Неаполѣ, имѣющихъ, уже классическій оттѣнокъ архитектуры, надо упомянуть о красивомъ театрѣ, находящемся въ Пармѣ (неподалеку отъ дворца, гдѣ театръ Aleotti). Фасадъ его съ массивною гладкою стѣною фасада, покоящеюся на невысокой дорической колоннадѣ, съ двумя фигурами геніевъ, развивающихъ свои одѣянія въ тимпанѣ — очень красивъ; въ Мантуѣ есть театръ начала XIX вѣка, украшенный простымъ, но внушительнымъ портикомъ; въ Реджіо — театръ въ сухомъ дорическомъ стилѣ; есть и еще въ нѣкоторыхъ городахъ сѣверной Италіи прелестныя постройки этого характера.

Но помимо театровъ, какъ отдѣльныхъ зданій, и въ эту эпоху Empire'а строили не мало театраль-

ныхъ залъ во дворцахъ, такъ какъ въ строительствѣ послѣднихъ въ это время недостатка не было.

Эти театры, въ противоположность городскимъ и общедоступнымъ театрамъ, сооружаемы были часто съ соблюденіемъ всѣхъ правилъ и традицій античнаго строительства.

И если придворный театръ во дворцѣ Неаполя имѣетъ залъ въ формѣ подковы (на сценѣ его два ряда столбовъ), то планъ театра во дворцѣ Люксембурга уже — полукругъ, причемъ здѣсь сдѣлана и полукруглая (лишь меньшаго радіуса) сцена, окаймленная колоннадою, выходящею и на стороны прямого портала (по діаметру большого круга, перерѣзываемаго малымъ кругомъ сцены). Театръ въ Saint-Cyr нѣсколько менѣе античенъ, но зато, уничтоженный вмѣстѣ съ дворцомъ германцами, въ 1870 году, театръ въ Saint-Cloud былъ копіей театра временъ Августа. Театры во дворцахъ Вюртембергскомъ и Штутгартскомъ отклоняются отъ этой классической основы, но зато Шёнбруннскій дворецъ обладаетъ превосходнымъ по классикѣ театромъ. Еще болѣе античны были театры русскихъ дворцовъ Россіи, но къ нимъ мы вернемся въ этой главѣ нѣсколько позже.

Постройки театровъ въ Польшѣ въ большинствѣ случаевъ остались не выполненными. Но о томъ, что были сдѣланы проекты, которые при иномъ политическомъ положеніи страны въ это время должны были быть выполненными, мы знаемъ изъ богатѣй-

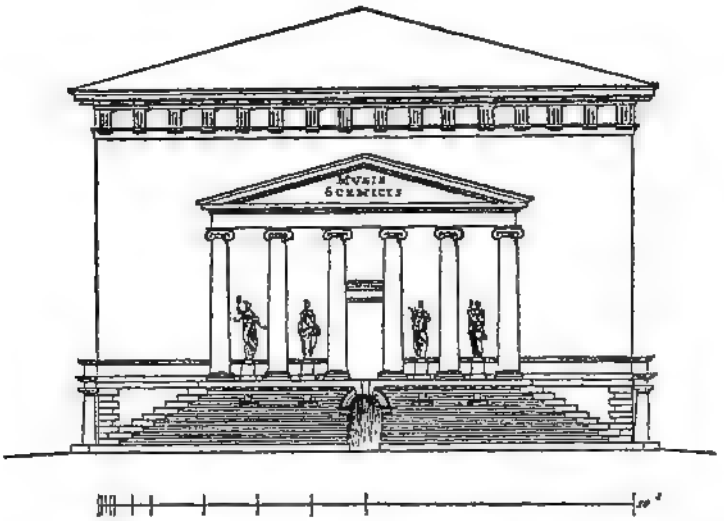
Гусевъ, Л. *6. Театръ Таврическаго дворца.*

шей коллекціи проектовъ въ собраніи короля Станислава Августа Понятовскаго.

Изъ построенныхъ театровъ, отмѣтимъ въ Варшавѣ Teatr Wielki — повидимому, не сохранившій ничего отъ архитектуры Бибіены (или, быть можетъ, подписанные послѣднимъ чертежи, времени Августа III — и не были выполнены, но въ такомъ случаѣ на открытіи какого же театра въ Варшавѣ былъ Курфюрстъ?). Однако, Большой театръ въ Варшавѣ, если мысленно отбросить всѣ излишне налѣпленныя на его фасады украшенія и исправить сухо сдѣланные аканѳы — былъ бы довольно красивымъ сооруженіемъ, внушительнымъ по своимъ массамъ и курьезнымъ, благодаря боковымъ крыльямъ, занятымъ нынѣ магазинами.

Въ Вильно театръ передѣланъ изъ предполагавшагося зданія магистрата (ратуши), однако какъ театръ (проектъ Гуцевича) онъ представляетъ сооруженіе вполнѣ благородной внѣшности.

Гораздо интереснѣе въ смыслѣ полной передачи всѣхъ особенностей античнаго театра — является театръ въ Лазенкахъ, построенный на двухъ берегахъ канала Съ одной стороны его — амфитеатръ, украшенный поверху статуями (и не плохими, къ сожалѣнію, нѣкоторыя изъ нихъ замѣнены бетонными слѣпками-копіями, а нѣкоторыя находятся въ плачевномъ состояніи). Внизу, подъ сводами амфитеатра — кафэ, что также значительно нарушаетъ цѣльность



Тома-де-Томонъ. *6. Театръ въ Одессѣ.*

общаго, очаровательнаго по своей затѣйливой придуманности, театра.

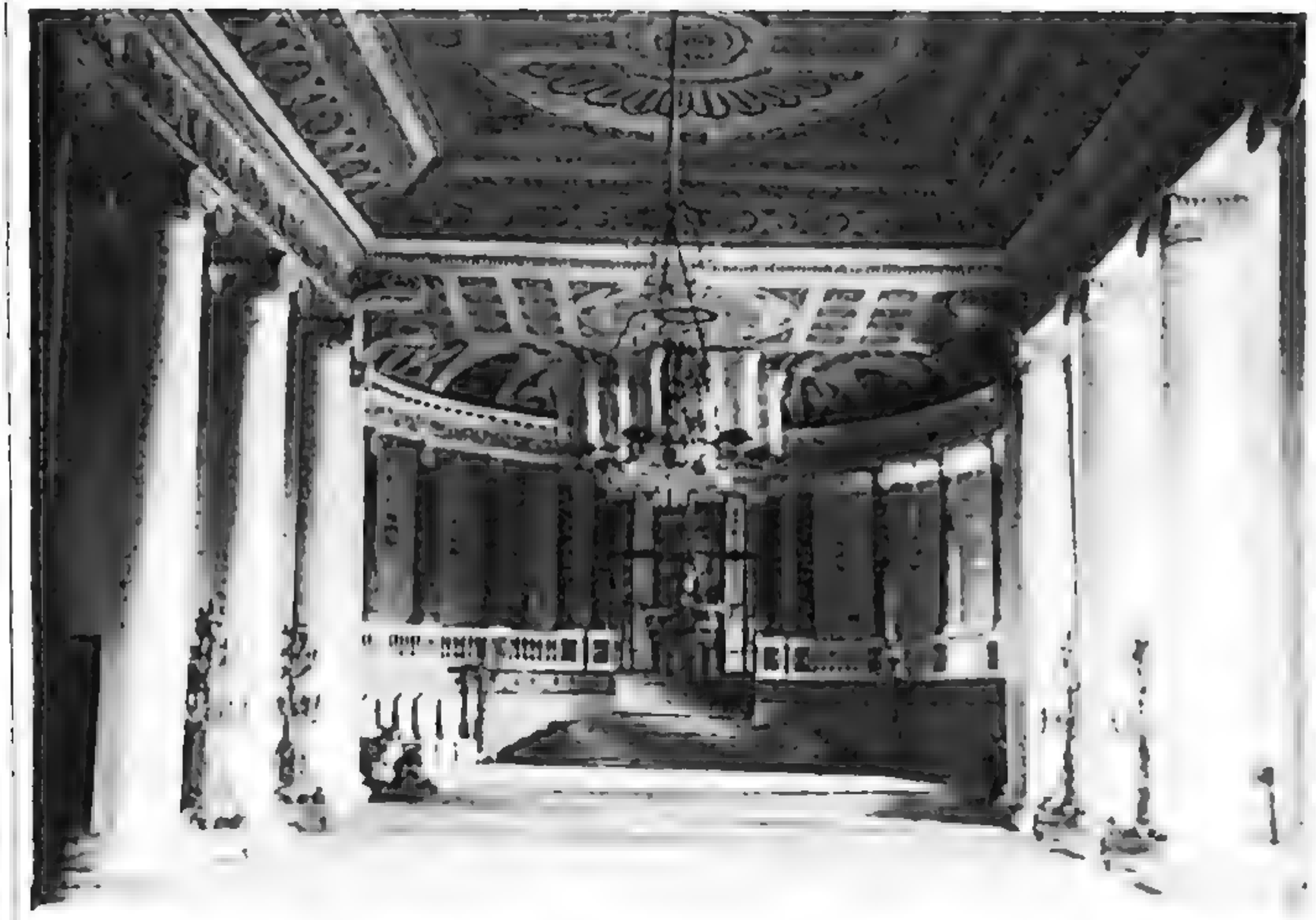
Часть сценическая, — въ видѣ руинъ античнаго театра, представляетъ обширную орхестру, окруженную порталомъ, выдѣляющимся на фонѣ зелени прекрасныхъ, старыхъ деревьевъ; вѣтви послѣднихъ низко свѣшиваются надъ покрытыми ползучими растеніями, камнями и образуютъ вмѣстѣ съ ними кусокъ чудеснаго, своей живописностью пейзажа.

Изъ театровъ, предполагавшихся къ осуществленію, проекты которыхъ, дивные замысломъ и выполненіемъ, украшаютъ собою вышеупомянутую коллекцію — часть предназначена была для Варшавы; особенно подробно разрабатывался проектъ театра въ предполагавшемся постройкою дворцѣ короля Понятовскаго.

Проекты Moszynsky'аго, Zug'a, Merlini, Batri, — всѣ безъ исключенія представляютъ собою по планировкѣ античные типы построекъ. Лишь одинъ проектъ выдѣляется особымъ устройствомъ театрона при помощи колоннады, за которою идутъ градины. Отдѣлка, т. е. украшенія зала въ проектахъ Мошинскаго ближе къ стилю Louis XVI, а нѣкоторыя работы Цуга и Кубицкаго, выполнены еще въ стилѣ Louis XV. Но тѣмъ болѣе занятно, что даже въ стилѣ рококо — зодчій не отступалъ отъ основы театра, полной античныхъ традицій.

Въ этой чудесной коллекціи чертежей есть также и много обмѣровъ театровъ, уже существовавшихъ въ то время и которые король Августъ велѣлъ лишь обмѣрить. Здѣсь сказывалась страстная любовь его къ строительству, къ красивымъ постройкамъ и особенно къ театрамъ, любовь, которой — какъ жалко! — такъ и не суждено было выявиться въ болѣе реальныхъ для этаго рода искусства, доказательствахъ.

Мы видимъ здѣсь, напримѣръ (и лица заинтересовавшіяся нѣкоторыми изъ описанныхъ выше проектовъ могутъ здѣсь найти для себя богатѣйшій иллюстративный источникъ по исторіи театровъ многихъ странъ), и театры: Regio di Torino и Teatro di Argentina и Teatro in San Gio Crisostomo di Venezia и Teatro in San Benedetto di Venezia и Teatro di Bologna и наряду съ ними театры Romano Antico и Théâtre de l'Hermitage à St. Pétersbourg и тутъ же



Театральный залъ въ усадьбѣ „Останкино“ (графовъ Шереметевыхъ).

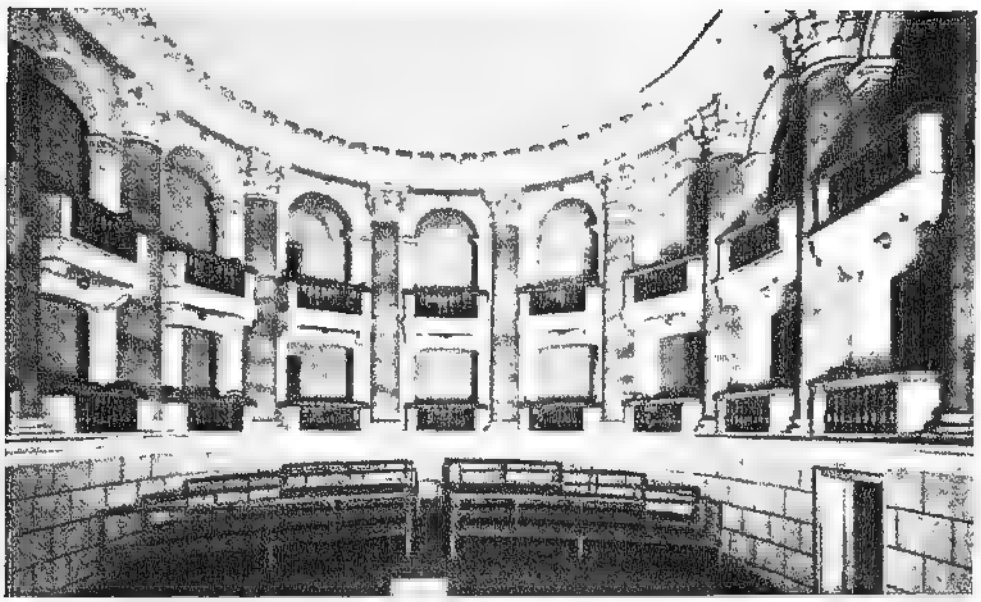
Vue perspective exterieure du Théâtre Français и опять театры Италіи и Façade de la nouvelle comédie Française и Theatre Olimpique Vicentine de Palladio и Paralelli di alami Teatri d'Italia и Teatro Scala di Milano.

И, какъ всѣ эти, прелестно закрашенные акварелью, проекты театровъ любовно представлены какъ изящно обрамлены кантовкою, какъ тщательно наклеены, подписаны и подобраны!

Театры Петербурга, Москвы и другихъ городовъ Россіи, описанные уже отчасти А. Бенуа, В. Гершгроссомъ и В. Курбатовымъ — представляли примѣръ великолѣпныхъ сооруженій эпохи ампиръ.

Но многіе ли изъ нихъ уцѣлѣли? Большой театръ, спроектированный и начатый Тишбейномъ (1802 г.) былъ перестроенъ Тома-де-Томономъ (1805), законченъ, послѣ пожара, Модюи (1818), вновь перестроенъ Кавосомъ (1836) и окончательно снесенъ (до основанія) для возведенія нынѣшняго безличного зданія Консерваторіи.

Отъ цирка (интереснаго своею планировкою) не осталось и слѣда (Маріинскій театръ). Александринскій театръ? — но это лишь красивая, почти фантастически идеальная архитектура стѣнъ, зданія, но не театра, — планъ и особенно разрѣзъ его несовершененъ. Михайловскій театръ, построенный Алекс. Брюлловымъ (въ 1833 году) мало интересенъ внутри, а его наружный фасадъ составляетъ просто часть



с. „Архангельское“. *Театръ во дворцѣ кн. Юсуповыхъ.*

общей композиціи квартала домовъ (такой же квартетъ находился съ противуположной стороны площади, но его понемногу перестраиваютъ), спроектированныхъ К. Росси, строителемъ Михайловскаго дворца. Театръ лишь передѣланъ Кавосомъ, хотя онъ прежде имѣлъ амфитеатръ зрительнаго зала. Такимъ образомъ въ Петербургѣ, если не считать Александринскаго театра, интереснаго лишь въ декоративно-архитектурномъ смыслѣ и Эрмитажнаго театра, нѣтъ ни одного публичнаго театра, заключающаго хотя бы залъ или сцену вполнѣ античной планировки. Театръ Каменноостровскій — лишь своимъ портикомъ можетъ быть отнесенъ къ ампирному строительству. Въ Москвѣ большой театръ тоже горѣлъ, перестраи-

вался и то, что мы видимъ сейчасъ уже мало соотвѣтствуетъ его былому виду.

И тѣмъ не менѣе, по мнѣнію Contant, «театры Петербурга и Москвы, построенные италіанскими (!?) зодчими не являютъ собою ничего національнаго (?) и только повторяютъ типы построекъ того времени во Франціи и Италіи». Но и Contant признаетъ что «копіи эти однако построены въ такомъ масштабѣ, что они превосходятъ значительно свои оригиналы» и репродукціи получились болѣе замѣчательныя «нежели модели».

Въ Одессѣ былъ прелестный (античной композиціи) театръ, построенный Тома де-Томономъ. Но его снесли въ 70-80 годахъ для постройки на его мѣстѣ конгломерата изъ Grand-Opéra и Вѣнскаго Hofburgteater. Гдѣ театръ Житоміра, бывшій въ пору посѣщенія города Александромъ Благословеннымъ «наибольшимъ зданіемъ (заломъ?), почему здѣсь и состоялись всѣ пріемы и балы» — а театръ Кіева, видимый на акварели, „Видъ Кіева“ пожертвованнной гр. Бреверн-де-Ла-Гарди Кіевскому музею?

Многіе исчезли, снесенные на матеріалъ для постройки новыхъ уродливыхъ зданій.

Извѣстно, вѣдь, что даже въ глухой провинціи (Уфа, Орелъ, Архангельскъ) воздвигали театры (быть можетъ и временные) классической внѣшности, и хотя теперь не осталось многихъ, но зато рисунки показываютъ намъ, что были театры занятные своей

Шустовъ, С. *Театръ на Каменномъ островѣ.*

планировкой и не только въ портикахъ и статуяхъ, выражавшіе свой классицизмъ.

Кромѣ того, уцѣлѣвшіе прекрасно дворцовые и усадебные театры Россіи говорятъ намъ о томъ съ полною наглядностью, доказывая, что еще недавно царили античныя традиціи театральной архитектуры и въ глухихъ углахъ русской провинціи, а не только на берегахъ Невы.

Театръ Гваренги въ Эрмитажѣ представляетъ собою идеально разработанный театръ грековъ; театръ Л. Руска въ Старовскомъ дворцѣ Потем-

кина (Таврическій дворецъ) недавно уничтоженный—для устройства въ немъ библіотеки Государственной Думы, — также представлялъ собою восхитительный образецъ античнаго театра въ XIX вѣкѣ въ Россіи.

Прелестные плафоны и барельефы украшали его стѣны. Колоннада, охватывающая кольцомъ его залъ была изящна, балконъ заключенный между колоннъ, былъ незамѣтенъ и доминировалъ амфитеатръ.

Не менѣе красивы были театры и подмосковныхъ усадебъ, напримѣръ, въ „Архангельскомъ“ князей Юсуповыхъ, въ „Останкинѣ“ графовъ Шереметевыхъ, въ „Бехтышевѣ“ (Владимірской губерніи), а также и во многихъ другихъ, еще уцѣлѣвшихъ, петербургскихъ дворцахъ вельможъ Екатерининскихъ и Александровскихъ временъ, какъ напримѣръ въ дворцѣ кн. Юсуповыхъ, на Мойкѣ, во дворцѣ гр. Шуваловыхъ, на Фонтанкѣ, и т. п.

Сдѣлавъ краткій обзоръ памятниковъ театральной архитектуры XVIII-XIX вѣка — постараемся теперь, въ общихъ выводахъ, показать причины сравнительно малаго распространенія античныхъ традицій, преодолѣваемыхъ другимъ теченіемъ, идущимъ изъ Италіи, и основывающимся на барóчной планировкѣ театровъ.

Мы знаемъ сколь сильно рафинированная и пышная итальянская сцена вела къ неминуемому художественному упадку театральное искусство и служила въ половинѣ XVII столѣтія образованію смѣшаннаго музыкально-балетно-драматическаго представленія.

Это совмѣщеніе двухъ типовъ, враждебныхъ другъ другу: театра ложъ и глубокой сцены и театра съ полукруглымъ сидѣніемъ, античнымъ устройствомъ и съ освѣщенной дневнымъ свѣтомъ сценою, привело къ неудовлетворительному типу.

Появляются еще италіанскіе проекты комбинацій античныхъ планировокъ съ театромъ ложъ (проекты Винченцо Арнальди [1762 года], претворившаго „Театро Олимпико“), затѣмъ театръ Винченцо Феррарезе, дѣлающаго круглую орхестру и, въ ущербъ размѣрамъ сцены, получающаго подобіе античнаго пріема. Но все это не спасаетъ, однако, театральную компановку отъ близящагося упадка. Проектъ Феррарезе былъ послѣднею попыткою удержать развитіе театральнаго зала въ направленіи античныхъ завѣтовъ.

Послѣ этихъ пріемовъ, театръ ложъ или ранговый театръ быстро пошелъ, въ ущербъ акустикѣ и оптикѣ, на встрѣчу удобству общественной жизни и салоннымъ интересамъ, — и двѣ главныя цѣли театральныхъ строителей, игравшія когда-то такую же роль, какъ камень знанія у алхимиковъ, были позабыты.

Лишь въ XIX столѣтіи въ Германіи начинаетъ Шинкель, а затѣмъ его юный другъ Земперъ, создавать направленіе, близкое къ античному. По этому же теченію пошелъ позже и Вагнеръ, но, къ сожалѣнію, эти реформаторы, обращавшіе, сравнительно, мало вниманія на планировку театра, ограничивали свое желаніе достигнуть античнаго исключительнымъ стремленіемъ къ декорировкѣ и въ наружной архитектурѣ. Иное отношеніе къ логическимъ основамъ театральной планировки, быть можетъ, еще въ первой половинѣ XIX столѣтія, могло дать намъ выработанный типъ зрительнаго зала.

Во Франціи нужно отмѣтить немало театровъ, особенно устраивавшихся при дворцахъ со временъ Людовика XIV; планировка ихъ исходила изъ утвердившагося въ Италіи ренессанснаго театра. Городскіе театры собственно эпохи классицизма даютъ намъ много красивыхъ примѣровъ строительства; такъ напримѣръ прекрасны фасады театровъ въ Амьенѣ (Louis XVI), Бордо, Ліонѣ и другихъ, разсмотрѣнныхъ нами уже ранѣе.

Театры временъ классицизма начали пріобрѣтать

Москва. *Большой театръ.*

опредѣленную физіономію лишь со времени построенія Одеона въ Парижѣ, спроектированнаго архитекторами, создавшими весь античный пріемъ круглаго (съ пилонами) зала; но къ сожалѣнію, онъ не вызвалъ подражанія.

Позднѣйшіе театры Германіи, развивавшіеся параллельно теоріямъ Шинкеля, давали надежду на то, что, по прошествіи двухъ тысячъ лѣтъ со времени расцвѣта театральныхъ традицій, наступитъ, наконецъ, возвратъ къ разработкѣ дѣйствительно театральныхъ плановыхъ пріемовъ. Но, къ сожалѣнію, снова, какъ и во время Ренессанса, властныя требованія буржуазіи вытѣснили два основныхъ начала идеальнаго устройства театральнаго помѣщенія. Лишь наружная

обработка театровъ въ Данцигѣ и Лейпцигѣ отдаленно напоминаетъ намъ о времени классики.

Театры стиля Empire въ Италіи (въ Мантуѣ, въ Пармѣ и другихъ городахъ) классичны также лишь наружной обработкою.

Городскіе театры Польши и Россіи въ планѣ, вполнѣ упадочно-барочнаго характера, являются наименѣе яркими выразителями переживаній греко-римскихъ традицій: ихъ строители не смогли преодолѣть всѣхъ косныхъ условностей и желаній толпы; они оставили лишь однѣ нагроможденія изъ деталей классической архитектуры.

Исключеніемъ могъ бы оказаться зрительный залъ Александринскаго театра, если бы онъ былъ не такъ высокъ и болѣе осмысленъ въ своей планировкѣ. Теперь лишь названіе задней части партера— „страпонтенъ“ отдаленно напоминаетъ о недостигнутыхъ въ свое время возможностяхъ, еще менѣе доступныхъ намъ теперь, нежели исключительно талантливымъ въ то время строителямъ.

Но счастливымъ явленіемъ въ театральномъ строительствѣ этой эпохи можетъ считаться только театръ дворцовый и усадебный, — такъ часто проектировавшійся именно на основѣ подлинныхъ античныхъ традицій.

Зародившись въ VI вѣкѣ до Р. Х., формы театральной постройки, пройдя столѣтія и тысячелѣтія, перенеся на основѣ своей самыя разнообразныя да-

вленія, переживъ всѣ формы, вкусы и различныя наслоенія, дошли до Россіи, какъ будто для того, чтобы въ первоисточной чистотѣ повториться «далеко на чужбинѣ у скалъ холодныхъ, мхомъ поросшихъ и въ паркахъ елей стройныхъ и душистыхъ липъ».

Развѣ нѣтъ въ этомъ доказательства живучести огромной и неизсякаемой античной традиціи? Развѣ нѣтъ въ этомъ доказательства примѣнимости ихъ ко всякому новому культу, ко всякому климату и быту?

Очевидно, — для расцвѣта или оживленія ихъ надо лишь, чтобы были строги, благородны и очищены вкусы, надо, чтобы чувства людей были художественны и тѣмъ приближались бы къ древнимъ геніальнымъ строителямъ, — изобрѣтателямъ вѣчныхъ построекъ.

Изъ разсмотрѣнія этихъ типовъ театральнаго строительства XIX вѣка можно сдѣлать теперь и нѣкоторые выводы.

Для спектаклей лирическихъ, планъ зрительнаго зала дѣлали удлиненнымъ, т. е. фигура его оставалась все тою-же — „fer à cheval“ какъ и въ XVIII столѣтіи.

Ложи, почти равныя между собою, разбивали перпендикулярно къ барьеру. Плафонъ дѣлаютъ слегка купольнымъ, аванъ-сцена просторна и безъ ложъ, какъ то было въ театрахъ XVIII в., напримѣръ въ Штутгартскомъ (судя по гравюрѣ). Аванъ-сцена также безъ колоннъ. Партеръ состоитъ просто изъ параллельныхъ рядовъ стульевъ.

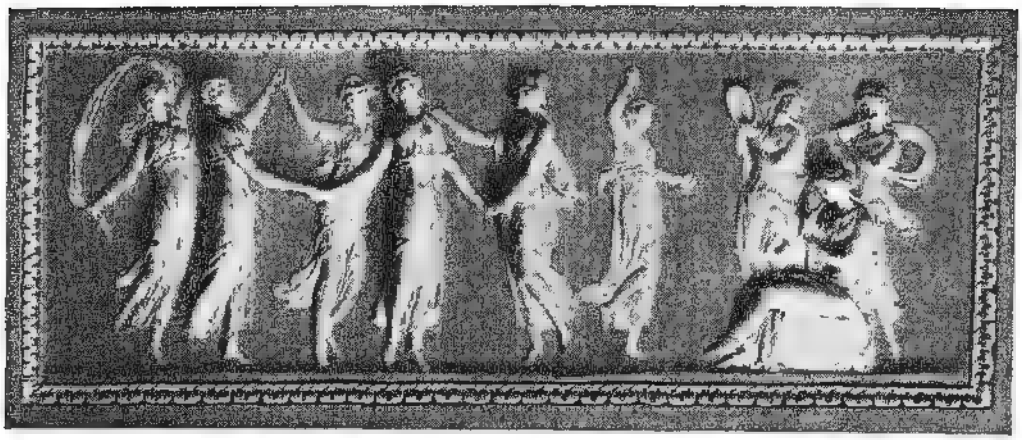
Для драматическаго театра лучшей считалась эллипсоидная форма зала, срѣзанная по большому діаметру. Амфитеатръ непремѣнно — слегка подымающійся.

Амфитеатральное устройство партера, особенно когда оно сопровождалось добавленіемъ по античному образцу завершенія изъ двухъ-трехъ рядовъ ложъ и устройства второго амфитеатра — вотъ деталь, большинства театровъ второй половины XIX вѣка, позволяющая намъ и здѣсь усмотрѣть уцѣлѣвшіе остатки вліянія античныхъ традицій.

Что касается внѣшней архитектуры, то надо признать, что, хотя изолированное положеніе театральнаго зданія вполнѣ могло способствовать образованію и монументальнаго выраженія его, но, къ сожалѣнію, зодчіе не достаточно внимательно относились къ представлявшейся имъ задачѣ въ теченіи всей второй половины XIX столѣтія и они не сумѣли уже ни разу создать что-либо подлинно-театральное. «Лишь одинъ Александринскій театръ въ С.-Петербургѣ», говоритъ Contant, о зданіи относящемся, собственно, еще къ концу первой половины XIX столѣтія,— «quant'à l'exterieur est un de plus beaux du monde»! (Но онъ забываетъ о томъ, что у насъ былъ не менѣе красивый, Большой театръ, что и Московскій театръ также chef d'oeuvre монументальнаго зодчества и, что у насъ существуетъ, наконецъ, до сихъ поръ Эрмитажный театръ).

Лишь въ 1901 году нѣкоторые принципы античной планировки — о которой Шинкель лишь мечталъ, но такъ ее и не осуществилъ, — вложены были, наконецъ, въ планъ Prinzregententeater въ Мюнхенѣ. Будущее лишь покажетъ намъ, какое примѣненіе и признаніе найдетъ себѣ этотъ обновленный Cinquicentoteater.

Пока, зодчіе заняты больше разработкою залъ для кинематографа, которые по причинѣ небольшой величины экрана, должны быть удлиненными. Будемъ надѣяться что лишь пока эти, совершенно не относящіяся къ области искусства, представленія отвлекаютъ мысль и фантазію нашихъ лучшихъ зодчихъ. А въ Петербургѣ послѣдніе есть, и постройка городского театра (изъ цирка Чинизелли) могла бы дать, наконецъ, имъ достойную работу, а нашей столицѣ — первое дѣйствительно прекрасно устроенное зданіе театра. Быть можетъ, неосуществленный Томаде-Томономъ, въ 1811 г. проектъ театра, на мѣстѣ теперешняго Александринскаго, по своей цѣльности, по силѣ выраженія театральнаго и по мудрой планировкѣ, могъ бы дать намъ когда-то именно такое идеальное сооруженіе, равноцѣнное Адмиралтейству, Биржѣ и т. п., — но Томону, такъ же какъ и Гваренги, не суждено было осуществить свой проектъ театра, который могъ бы стать равноцѣннымъ античному.



XI.

АНТИЧНЫЯ ТРАДИЦІИ

И ИХЪ ПРИМѢНЕНІЕ

ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ ТЕАТРАЛЬНОМЪ СООРУЖЕНІИ.

Въ плановомъ устройствѣ театра, приблизительно съ середины XIX столѣтія, появляется стремленіе освободить театръ отъ его путъ, задерживающихъ развитіе театра, т. е. отъ ранговыхъ ложъ и дать ему новую жизненную силу при помощи средствъ, заимствуемыхъ изъ античнаго построенія театра.

Мы видѣли, что первые скромные и робкіе въ этомъ направленіи шаги началъ еще Фридрихъ Шинкель и съ большею энергіею продолжалъ ихъ Готфридъ Земперъ.

Къ сожалѣнію, Шинкелю такъ же какъ и Земперу, вслѣдствіе массоваго сопротивленія, основаннаго на

93

привычкахъ и традиціяхъ, мало удалось провести въ жизнь задуманные имъ планы и реформы. Но и своими предварительными работами Земперъ, содѣйствовавъ уясненію античныхъ театровъ и примѣненію ихъ традицій къ современнымъ зданіямъ, проложилъ путь къ подготовкѣ, быть можетъ, еще большаго использованія этихъ традицій въ будущемъ.

Реформа театра, во главѣ которой стояли ученія Шинкеля и Земпера, продолжается и постепенно осуществляется. Но для полнаго завершенія работы въ этомъ направленіи нужны новыя историческія средства, побуждающія напоминанія и свѣжіе источники знанія объ античномъ театрѣ. Съ другой стороны для того, чтобы понять ученія прежнихъ архитекторовъ надо предварительно уйти и въ глубь исторіи театровъ. Непоколебимая, казалось, теорія Дёрпфельда, радикально измѣнившая въ свое время понятія о греческомъ театрѣ, сама по себѣ не могла еще дать новой точки зрѣнія на современное устройство театра; но главные недостатки современнаго театральнаго помѣщенія—плохія условія оптики и акустики—были всетаки „осознаны“ и теперь, хотя бы въ этомъ одномъ направленіи, но замѣтны уже стремленія зодчихъ идти на путь реформъ. При проведеніи послѣднихъ въ жизнь, также черезвычайно важнымъ явится подробное ознакомленіе съ первоисточниками, могущими внести не мало исправленій въ нашъ „упадочный“ театръ, т. е. ознакомленіе съ античными те-

атрами. Правда, данныя, касающіяся устройства сцены намъ были до сихъ поръ менѣе извѣстны. Лишь изслѣдованія театровъ въ Пергамѣ, Эпидаврѣ и, главное, въ Пріенѣ внесли въ эту область много новаго, разъясняющаго матеріала. И тѣ свѣдѣнія, которыми не обладалъ еще и Шинкель и Земперъ, могутъ теперь быть даны зодчему и могутъ такимъ образомъ способствовать лучшему устройству не только зрительнаго зала, но и сцены. Но всетаки, такъ какъ въ извѣстномъ намъ обобщенномъ типѣ античной сцены недостаетъ еще нѣкоторыхъ частей, то въ вопросѣ объ устройствѣ и о самомъ смыслѣ рампы конечно могутъ возникнуть еще и сейчасъ различныя толкованія и взгляды. Затѣмъ, античному театру надо вполнѣ противопоставить нашъ современный театръ ложъ; это можетъ явиться и лучшимъ средствомъ для того, чтобы показать насколько послѣдній нуждается въ реформахъ и какъ необходимо именно въ античныхъ традиціяхъ искать источниковъ для композиціи нашего театра.

Наконецъ, можно ли разсматривать отдѣльно вопросы архитектонографіи отъ сценографіи, при разсужденіяхъ о значеніи античныхъ традицій въ развитіи современнаго типа театра?

Конечно, можно, казалось бы, съ одной стороны. Въ иностранной литературѣ есть, напримѣръ, много книгъ, посвященныхъ отдѣльно каждой изъ этихъ областей театра (см. гл. библіографія). Тѣмъ болѣе

вполнѣ основательнымъ можетъ показаться такой подходъ, что собственно свѣдѣній объ античной сценографіи у насъ очень мало, тогда какъ самыхъ зданій театровъ, особенно зрительныхъ залъ, вѣрнѣе амфитеатровъ, сохранилось (и прекрасно!) очень много. Какъ разъ противуположное этому, напримѣръ, наблюдается въ театрѣ средневѣковомъ. Мы знаемъ какія подмости, декораціи и занавѣсы были въ эту далекую эпоху, но о зарожденіи первыхъ помѣщеній театровъ мы дѣлаемъ до сихъ поръ лишь (быть можетъ очень вѣрныя) предположенія, но, въ сущности, у насъ нѣтъ никакихъ исторически-наглядныхъ и документальныхъ данныхъ. Съ другой стороны, если въ научномъ отношеніи возможно самостоятельное изслѣдованіе каждой изъ этихъ двухъ частей, то въ синтетическомъ опредѣленіи или охарактеризованіи всей физіономіи театра, т. е. въ опредѣленіи его зарожденія, его преимуществъ и, особенно, въ распознаваніи психологіи взаимоотношеній зрителей съ лицами дѣйствующими — такое разорванное изслѣдованіе, конечно, не дало бы еще намъ вполнѣ выясненныхъ результатовъ.

И когда мы говоримъ о кризисѣ современнаго театра (несмотря на поддѣльность своей основы и на репродукціонность характера, кинематографъ, вѣдь, вытѣсняетъ — какъ это ни ужасно! — подлинное драматическое искусство), когда мы задумываемся надъ тѣмъ въ чемъ же не-успѣхъ, въ чемъ же неудовле-

творенность нашей публики или въ чемъ причины ослабленія эффекта сценическаго представленія, — то, естественно, единственною здѣсь возможною плоскостью разсмотрѣнія является такая, уравновѣшенная, — на одной опорѣ, съ двумя тяжестями, — каждая изъ которыхъ, должна быть подвергнута безпощадному анализу.

Нельзя загружать, т. е. винить всегда и только одну сторону — сценическую: пьесу, постановку, актеровъ. Посмотримъ безпристрастно и на другую сторону — на нашъ „великолѣпнѣйшій“ амфитеатръ, на нашу „милую“ публику, на степень ея подготовленности, на сферу ея интересовъ (кинематографы — наполнены и, подчасъ какою хорошею публикою! а успѣхъ Макса Линдера! а вниманіе къ театру футуристовъ), на ея вкусы, ея нервы, организмъ, запросы, и вотъ лишь такимъ образомъ увидимъ, что едва ли не больше причинъ, побуждающихъ насъ говорить о кризисѣ театра, дискредитирующихъ послѣдній, демонализирующихъ всякое лучшее начинаніе, разрушающихъ смыслъ дѣйства, — заложено (и даже исходитъ) именно здѣсь въ залѣ, а не на сценѣ! Это у нашей милой публики, диктаторски настроенной, — испорчены нервы, организмъ, и главное вкусъ, это именно у нея такіе запросы, которые заставляютъ театръ катиться внизъ по наклонной плоскости и побуждаютъ его угождать инстинктамъ и безвкусію публики, (въ опасеніи угрозы: въ кинематографъ уйдемъ!).

Передъ нами примѣръ театра, гдѣ публика дисциплинирована, гдѣ ее выдрессировали, заставили слушать, и воспринимать убѣжденно, словомъ, гдѣ слiяніе со сценой большее, нежели въ любомъ другомъ театрѣ—„художественный театръ“ въ Москвѣ! Но „кризисъ“ театра есть и здѣсь; онъ лишь замаскированъ! слитность дѣйства со зрителями, т. е. невидимое хотя бы участіе послѣднихъ въ дѣйствѣ — лишь кажущееся. А все остальное — вопросъ моды, и къ тому же, возможна ли такая основа постановокъ, гипнотизирующая своей подлинностью и педантичностью, гдѣ либо еще кромѣ сцены художественнаго театра, въ Москвѣ, съ ея средствами и художниками? Очевидно, ни въ Кіевѣ ни въ Одессѣ, тѣмъ болѣе въ какомъ либо Тамбовѣ или Перми подобнаго, по существу своему, театра создать, вѣдь, нельзя; значитъ — это еще не вполнѣ тотъ типъ сценическаго дѣйства, который всѣмъ намъ нуженъ, и который явился бы повсюду такимъ художественнымъ представленіемъ, которое было бы способно бороться (и побѣдить!) модныя симпатіи хотя бы, напримѣръ, къ легкомысленному кинематографу.

Но если нельзя оторвать вопросовъ сценографіи отъ архитектоническихъ при разсмотрѣніи силы взаимоотношеній (психологическаго единенія) публики съ лицами дѣйствующими, то совмѣстное разсмотрѣніе структуры сцены и зрительнаго зала, въ иныхъ отношеніяхъ, даже необходимо.

Мы ищемъ выхода изъ создавшагося осложненнаго положенія исключительно въ реформированіи сцены, напримѣръ: въ уничтоженіи рампы, (прежде всего убрать эту ненавистную рампу!) въ опрощеніи декорацій, въ упраздненіи кулисъ и т. п. и т. п. и мы доходимъ въ этомъ направленіи даже до того, что выпускаемъ актеровъ въ залъ, въ публику (напримѣръ вспомнимъ постановки въ „Домѣ Интермедій“, или иные „трюки“, занимающихся вопросами реформы театра, режиссеровъ) — думая именно этимъ средствомъ расшевелить нашего равнодушнаго или иронизирующаго, брюзжащаго или веселаго и всегда буржуазно-банальнаго зрителя и заставить его „слиться съ дѣйствомъ“, (вспомнимъ по этому поводу приведенныя ранѣе вдохновенныя слова Ницше).

Но отчего же не начать какъ разъ съ другого конца и, почти ничего не измѣняя на сценѣ (вводя здѣсь, напримѣръ, лишь хоръ, увеличивающій, безъ сомнѣнія силу дѣйствія драмы), — реформировать зрительный залъ, и передѣлать его такимъ образомъ, чтобы публика дѣйствительно пришла въ соприкосновеніе съ дѣйствомъ! А такъ какъ отъ характера размѣщенія публики въ значительной мѣрѣ зависитъ и способность воспріятія ею впечатлѣній и степень силы переживанія ихъ, то слѣдовательно и реформа архитектоники театра (и, собственно, театрона) — насущный и едва ли не бо-

лѣе важный вопросъ, нежели всѣ прочія разсужденія о постановкахъ „на сукнахъ“ или „въ реальныхъ тонахъ“...

Помнится успѣхъ Аристофана въ амфитеатральномъ залѣ на Моховой. Несмотря на скверныя декораціи (вотъ ужъ не античныя, — если подразумѣвать желаніе устроителей возсоздать подлинный театръ древнихъ!) и на то, что все время какіе-то молодые люди во фракахъ (распорядители?) перебѣгали черезъ орхестру (а вѣдь чудесная, получилась было орхестра!) и тѣмъ сильно мѣшали единству зрѣлища, — публика, вѣдь, сливалась тамъ съ дѣйствомъ такъ, какъ ни въ одномъ другомъ современномъ театрѣ.

Даже болѣе, собственно въ архитектурномъ смыслѣ, если мы разсматриваемъ театръ помимо всѣхъ вопросовъ психологіи драматическаго дѣйства и воздѣйствія, невозможно разъединять разсмотрѣніе сцены отъ театрона. Невозможно это сдѣлать съ точки зрѣнія цѣлостности композиціи и не только внутренней, — гдѣ линіи одной части помѣщенія переходятъ въ линіи другой, сливаются или заполняютъ однѣ другія, — но, главнымъ образомъ, наружной, гдѣ зрительный залъ и высокоприподнятое декораціонное помѣщеніе образуютъ, взятыя вмѣстѣ, массы, которыя могутъ быть „отлиты“ зодчимъ въ тѣ или иныя формы, въ тѣхъ или иныхъ гармоническихъ комбинаціяхъ.

Арка сцены, и бо́льшая или меньшая ширина или высота ея, неминуемо должны вызвать тотъ или иной уклонъ или подъемъ всего зданія а, поэтому, рѣшать вопросы о реформѣ театра могутъ господа Рейнгардты, Крэги и т. п. режиссеры лишь при участіи такихъ же какъ они талантливыхъ зодчихъ, увлеченныхъ идеей обновленія сцены зала, а слѣдовательно, и всего театральнаго сооруженія.

На примѣрѣ художественнаго театра въ Москвѣ мы видимъ уже, сколь неудачно разрѣшенъ былъ этотъ вопросъ объ архитектурѣ зала (правда, въ то, нынѣ уже давнее, время и при тогдашнихъ московскихъ понятіяхъ о „новой архитектурѣ"). Мы видимъ, какъ теперь уже не соотвѣтствуетъ стремленіямъ „художественниковъ" эта отдѣлка стиля модернъ, зала и всего зданія, лишеннаго всякихъ достоинствъ дѣйствительно „новаго" театра и отличающагося отъ другихъ лишь меньшаго размѣра сценой и иной формой орнаментальнаго элемента.

Нѣсколько иначе, чѣмъ всѣ зрительные залы, обработанъ былъ театръ Коммиссаржевской въ Петербургѣ. Но и здѣсь, дальше украшенія зала строитель не двинулся впередъ въ смыслѣ усовершенствованія театра; лишь украсительное значеніе имѣла полукруглая колоннада зала, и она ничего не измѣняла въ его структурѣ и композиціи; ранги ложъ оставались по-прежнему. Арка сцены была здѣсь, какъ и всюду — узкою, а недостатки

оптическихъ и акустическихъ данныхъ были едва ли меньшими.

Итакъ, въ театрѣ необходимо измѣнить прежде всего ту его часть, которая предоставлена публикѣ; надо размѣстить ее иначе, давъ публикѣ новую точку зрѣнія, съ которой она по-иному видѣла бы все дѣйство; надо дать ей такимъ путемъ новыя эмоціи для переживанія, не забывая при этомъ, что лучшая архитектура залы можетъ создать и болѣе сильныя переживанія, и можетъ содѣйствовать, наконецъ,—а это главная наша задача—лучшему сліянію этихъ зрителей съ лицами дѣйствующими.

Какія же существенныя измѣненія зрительнаго зала нашего театра возможны, однако, подъ вліяніемъ античныхъ традицій?

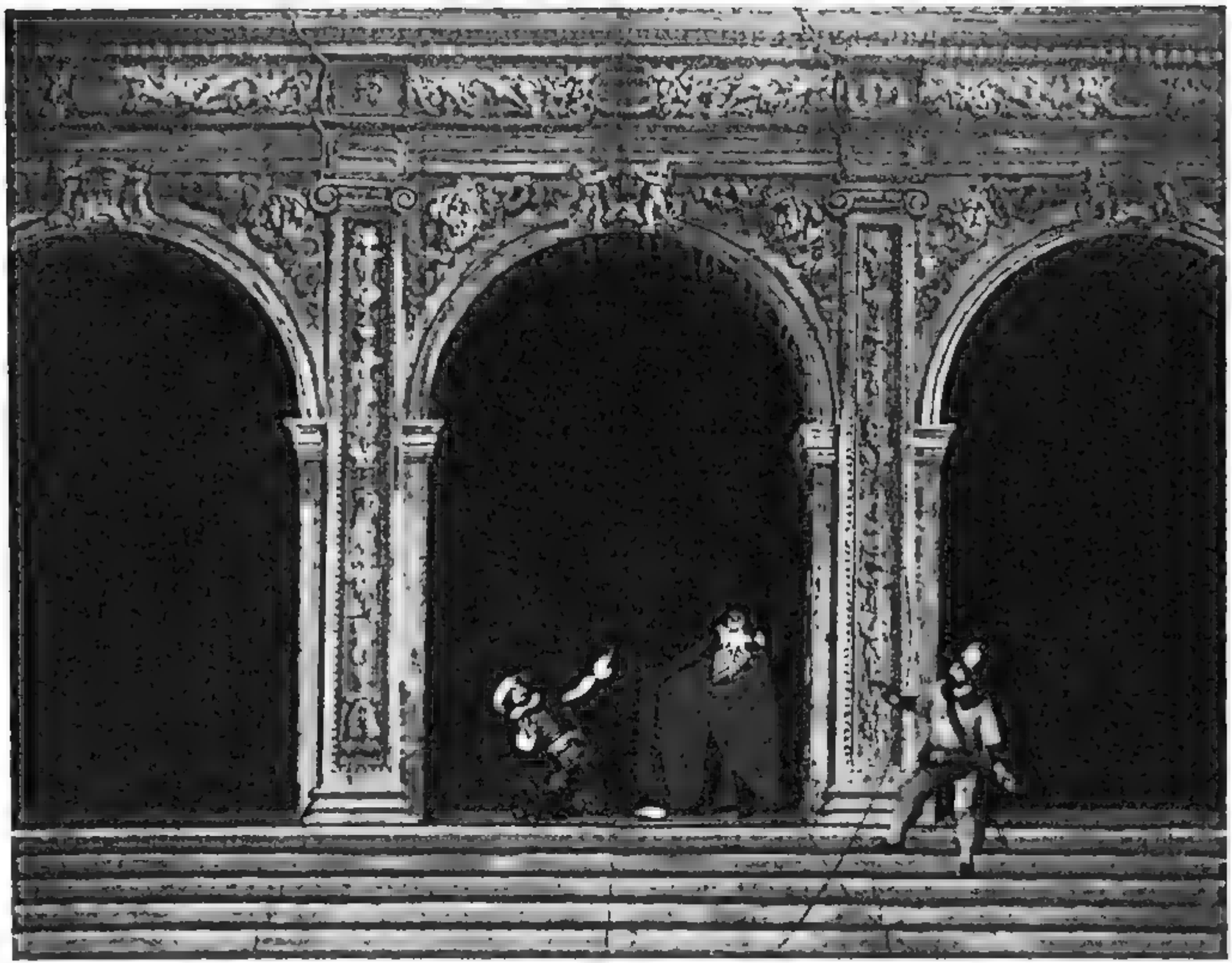
Книга эта заключаетъ не мало примѣровъ идеально скомпанованнаго плана театральнаго зала, которые цѣликомъ могли бы найти себѣ примѣненіе хотя бы и въ наши дни.

Поэтому, не будемъ задаваться пока указаніемъ на способы новой композиціи будущаго театра;—если встрѣтится надобность, этому вопросу посвящено будетъ заключеніе второго тома, въ которомъ будутъ разсмотрѣны театры, начиная отъ эпохи ренессанса и такимъ образомъ, выявлены будутъ всѣ недостатки, которые надо отбросить отъ современнаго зала. Лишь изъ сравненія положительныхъ качествъ, заключающихся въ античной планировкѣ театра съ

„барочнымъ“, вычурнымъ, и упадочнымъ характеромъ не-античнаго театра — особенно ясными станутъ намъ преимущества той или другой стороны.

Пока, достаточно будетъ, если мы вернемся лишь къ прошлому; тамъ мы увидимъ, что въ смыслѣ архитектоническомъ допустимы были — (а слѣдовательно, можно предположить, и существуютъ еще неиспользованными) — очень многія измѣненія зрительнаго зала; эластичность его особенно велика. Вѣдь существовали же формы залъ и полукруглыя, (немного больше полукруга — греческій театронъ, ровный полукругъ — римскіе театроны) и полуэлиптическія (театръ А. Палладіо) и октогональные залы (театры въ Фано) и со скошенными (шестиугольникомъ) углами (театръ въ Генуѣ) и снова, почти овальный (театръ въ Аргендѣ) и въ видѣ полнаго круга, въ который сегментомъ врѣзывалась круглая сцена (планъ Cochin'a) и наконецъ подобный ему планъ Винченце Феррарезе и опять въ видѣ подковы и въ формѣ cloche renversée!

Зодческій умъ и художественная фантазія искали на протяженіи вѣковъ такую идеальную форму зала, которая, однако, могла-бы отвѣчать и современнымъ запросамъ публики. Когда архитекторъ оставался на высотѣ своего призванія и считался больше съ дѣйствительно лучшимъ (по красотѣ и физическимъ даннымъ), театральнымъ заломъ — получалась одна форма; какъ только онъ шелъ навстрѣчу буржуаз-



„Старинный театръ“. *Порталъ сцены „Чистилища св. Патрика“ (архит. В. А. Щуко).*

нымъ запросамъ, потворствовалъ инстинктамъ, часто не имѣвшимъ вовсе ничего общаго съ искусствомъ, и угождалъ публикѣ въ ея желаніи получить наслажденіе не только отъ созерцанія спектакля, но и отъ обоюднаго лицезрѣнія — тогда театральные залы пріобрѣтали формы разныхъ cloche renversée и тому подобныя отрицательныя свойства планировки.

Такое же самое явленіе наблюдалось и въ смыслѣ композиціи зала (не планового, а въ разрѣзѣ) и въ смыслѣ размѣщенія публики.

Протестовавшіе противъ упадочныхъ формъ зала, зодчіе размѣщали публику на полукругломъ или полуэлиптическомъ амфитеатрѣ.

Примирявшіеся и угождавшіе вкусамъ заказчиковъ — воздвигали 7 ярусовъ, изъ одной половины мѣстъ которыхъ не было видно почти ничего, изъ одной трети другой половины, — видно плохо, и при всемъ томъ въ театральномъ залѣ оставалось еще много мѣста неиспользованнаго.

Подобныя же архитектурныя измѣненія возможны и въ части арки, неизмѣнно отдѣляющей сцену отъ зала; и здѣсь историческіе театральные примѣры показываютъ намъ десятки возможностей разнообразнѣйшей композиціи.

Сцена театра Одеонъ въ Парижѣ отдѣлялась отъ зала колоннами, театръ Санъ Карло въ Неаполѣ имѣлъ до перестройки подобную же колоннаду, продолжавшуюся и вглубь сцены; театры польскіе, нѣмецкіе,

въ богатѣйшемъ собраніи проектовъ театровъ изъ коллекціи короля польскаго Станислава Августа Понятовскаго — открываютъ намъ еще столько неизвѣданныхъ пріемовъ композиціи сцены, что зодчему, который захотѣлъ бы хоть немного призадуматься надъ тою невозможною косностью и рутиною, которыя царятъ въ дѣлѣ нашего театральнаго строительства, — стало бы яснымъ почему столь быстро нашъ театръ клонится къ упадку: такъ мало обращается вниманія на эту основную архитектурную сторону дѣйства!

Также не мало новаго можетъ быть влито (при одномъ лишь изученіи театровъ минувшаго) и въ самую обработку зала и, главное, п о р т а л а сцены. Исторія архитектуры театровъ и даетъ намъ нѣсколько примѣровъ идеальной планировки, вполнѣ приложимой къ современному типу театра; Teatro Olimpico — прекрасный образецъ композиціи сцены и театрона, которая могла бы быть обработана и по новому, а главное, могла бы дать уму пытливому и гибкому матеріалъ и для дальнѣйшей разработки новаго типа театра.

Какъ таинственна и заманчива, напримѣръ, самая идея трехъ дверей въ этомъ театральномъ порталѣ! Но можетъ быть нужно не три, а пять, семь, — большее количество дверей?

Конечно, въ измѣненіи формъ современнаго театра, архитектоника античнаго не можетъ еще имѣть

непосредственнаго значенія. Въ этомъ отношеніи протестъ Е. Аничкова осуществленію въ программѣ постановокъ „Стариннаго Театра“ (по проекту Н. Н. Евреинова), и античнаго театра — былъ не лишенъ основаній. Но этотъ протестъ имѣлъ основанія лишь до нѣкоторой степени.

Не потому традиціи древняго театра не важны были бы для исторіи театра, что «не существуетъ преемственной связи между театромъ античнымъ и западно-европейскимъ въ полномъ (?) объемѣ» какъ говоритъ пр.-д. Аничковъ; — настоящая книга, надѣюсь, доказываетъ вполнѣ наличіе этой преемственности и этой непрерывной, почти никогда не прекращавшейся связи (были лишь эпохи смѣшенія со средневѣковымъ или барочнымъ характеромъ) этихъ традицій съ привнесенными позже (что видно изъ всей архитектонографіи и сценографіи театровъ, и во всякомъ случаѣ, если ужъ не въ самомъ существѣ пьесы и дѣйства, то въ характерѣ помѣщенія). А если есть хотя бы археологически-архитектурная связь (и какая? не меньшая нежели, напримѣръ, въ характерѣ пьесы какого-нибудь современнаго писателя съ пасторальною драмою или пьесою вродѣ „Robin et Marion“) — правда, не полная, въ смыслѣ всего понятія слова „театръ“, то, вѣдь и связь въ только что упомянутомъ примѣрѣ постановокъ, напримѣръ, испанской драмы и современнаго произведенія Ибсена также была вѣдь не въ полномъ объемѣ.

Почти правильное объясненіе значенію (и самому происхожденію въ наши дни) „старинаго театра“ даютъ иные авторы.

«Старинный театръ — явленіе новое, ибо онъ — итогъ, а итоги стараго — это самое новое, что можетъ дать жизнь. Идея старинаго театра заключаетъ большую синтезу нашего современнаго культурно-историческаго эклектизма, съ его естественнымъ послѣдствіемъ — стилизаціоннымъ устремленіемъ. Эклектизмъ — знаменіе вѣка, намъ милы всѣ эпохи (кромѣ только что бывшей, которую мы смѣнили). И хотя есть какая-то трагическая непослѣдовательность въ этомъ поклоненіи предкамъ, начинающемся съ отрицанія отцовъ, но эклектизмъ — великая сила: кто всѣмъ поклонился — свободенъ; онъ господинъ своихъ господъ... А если все прошлое священно, то храмъ нашъ да будетъ Пантеонъ. Но „старинный театръ“ итогъ не только любованія прошлымъ, но и того особеннаго отношенія къ старинѣ, которое явилось въ современной исторической наукѣ и нашло художественное выраженіе въ стилизованныхъ воссозданіяхъ».

Прибавимъ, что „старинный театръ“ (всякій, т. е. и античный) кромѣ того, что онъ знаменуетъ собой нашъ эклектизмъ и является поводомъ къ выраженію нашихъ ретроспективныхъ симпатій, можетъ еще сыграть значительную роль въ обновленіи нашего театра, совершенно такъ же, какъ теперь въ современ-

ной русской архитектурѣ ампирные образцы и первоисточники итальянскаго ренессанса конца XVI вѣка уже дали замѣчательные плоды развитія ихъ на *основѣ новаго строительства.*

По мнѣнію Евг. Аничкова — «современный театръ достояніе культуры средневѣковой, и въ послѣдней его корни». Но развѣ всѣ основы планировки (кромѣ рангового, средневѣково-барочнаго пріема) зала, соотношеніе «залъ-сцена», общія членения даже современнаго перепорченно-средневѣково-барочнаго театра не заложены болѣе глубоко? развѣ и они не въ античной культурѣ могутъ найти себѣ отправную точку?

Конечно, по многимъ условіямъ архитектура античнаго театра непримѣнима и даже не можетъ быть использована современнымъ строительствомъ; и не *столько въ конструктивномъ отношеніи*: гдѣ у насъ тѣ холмы, въ которыхъ высѣкали театронъ? гдѣ тѣ дали, которыя служили грекамъ фономъ для пьесы? (Впрочемъ, кажется, недавно въ Кисловодскѣ использованъ одинъ холмъ для постройки на немъ театра по образцу греческаго).

Но если не въ сценѣ самого древняго театра (порталъ, три двери) то въ переработкѣ его академической школой (въ эпоху ренессанса) — можно найти не мало источниковъ, пригодныхъ для позаимствованія, продолженія, развитія и приложенія ихъ, именно къ современному театру, хотя бы по строительнымъ

особенностямъ. Театры классицистическіе конца XVI вѣка по своей отдѣлкѣ внутри дворцовъ, были деревянные, т. е. вся ихъ внутренняя архитектура была закрытой и не вызывала непремѣннаго приспособленія ихъ къ голой природѣ, какъ то было въ первоисточникѣ античномъ.

И вотъ мы видимъ, что тотъ же „Старинный театръ", очевидно не сознавая даже этого, примѣнилъ въ постановкѣ „Чистилища св. Патрика" античный, пріемъ (но въ ренессансной перефразировкѣ) устройствомъ портала съ тремя дверями (и примѣнилъ его, надо признать, крайне удачно). Странно только, какъ подобная обновленная идея и такое великолѣпное осуществленіе ея не остановили на себѣ въ свое время (и по заслугамъ) самаго глубокомысленнаго вниманія нашей критики и публики!

Вѣдь столько возможностей еще скрываетъ въ себѣ этотъ древній, вѣчно живой пріемъ, дававшій уже много разъ самыя неожиданныя прекрасныя, содержательнѣйшія, такъ просто своею условностью символизирующія, величайшія идеи въ самыхъ отдаленныхъ, казалось бы, отъ театра областяхъ! Вмѣстѣ съ тѣмъ, и быть можетъ именно потому-то, этотъ пріемъ и придавалъ тому дѣйству, къ которому онъ былъ приложенъ, столько театрализаціи, той театрализаціи о которой мы теперь такъ м е ч т а е м ъ и которую такъ хотимъ вернуть! И вотъ, мы ищемъ всюду эту те-

атрализацію (даже въ жизни!), — а она исходитъ изъ самаго простого (но древняго) порядка размѣщенія трехъ отверстій въ стѣнѣ портала сцены!

Передъ нами одинъ примѣръ величайшаго и удачнѣйшаго примѣненія этого античнаго пріема: иконостасъ православной церкви. Онъ представляетъ собой именно такую стѣну, богато украшенную (какъ часто особенно въ эпоху XVII—XVIII вв., по типу портала театра Палладіо) съ тремя дверями и (полу) колоннами между ними и съ ликами святыхъ на иконахъ (вмѣсто статуй) въ междустолпіяхъ.

Въ нашихъ церквахъ есть иконостасы эпохи ренессанса въ Россіи (т. е. со временъ Іоанна III) и барокко (особенно половины XVIII столѣтія), изумительно схожіе по композиціи съ античнымъ порталомъ, собственно, Витрувіеваго театра. Мы видимъ здѣсь не только тѣ же три традиціонныя двери (причемъ какъ знаменательно! — сходство даже въ названіи: средняя — «Царскія» врата, въ античномъ театрѣ тоже — царскія двери) но и тѣ же самыя членения иконостаса по высотѣ съ болѣе массивнымъ ордеромъ перваго и болѣе легкимъ второго (іоническимъ или коринѳскимъ) яруса; словомъ если бы скопировать цѣликомъ (а въ дни Елизаветы даже съ фигурами) — замѣнивъ лишь изображенія героевъ, геніевъ или музъ изображеніями святыхъ, — порталъ teatro Olimpico, а въ проемы его дверей вставить створки, то получился

бы настоящій иконостасъ православной церкви средней или особенно южной полосы Россіи.

И вотъ, помощью античной композиціи мѣста сценическаго дѣйства, оказывается, можно было получить совершенно обновленнымъ и дѣйство, сопутствуемое новыми таинствами, символизирующее совсѣмъ иныя идеи. Но геніальная, гибкая архитектурная композиція, богатая сама по себѣ и послужившая для осуществленія на основѣ ея двухъ, казалось бы, совершенно противуположныхъ дѣйствъ, была очевидно такъ превосходна своею условностью, простотой и легкою примѣнимостью, что стала не только неотъемлемою частью храма, но и создала прекраснѣйшій, именно своимъ дѣйствомъ, ритуалъ: появленіе священника изъ царской двери; Св. Дары, видные въ отдаленіи и окруженные пламенѣющими свѣчами; еще дальше, въ перспективѣ, крестъ въ окнѣ абсиды; наконецъ, боковыя двери, служащія для выхода дьякона, словомъ, цѣлое, богато разработанное, дѣйство, театрализаціоннымъ своимъ элементомъ превосходное, эффектное и дѣйствующее неустанно и столѣтія на воображеніе и чувство зрителей-молящихся; и все это создалось отчасти благодаря умѣлой композиціи архитектурной обстановки.

И, кромѣ того, единеніе лицъ дѣйствующихъ (священниковъ и причта) и созерцающихъ при этой композиціи получается неразрывнымъ.

Иначе размѣщены священнослужители въ церкви католическаго ритуала. Но зато грандіозная театрализація этого процесса служенія, въ которомъ хоры участвуютъ какъ въ православной церкви, какъ и въ античномъ театрѣ, т. е. принимая (подхватывая) послѣдній звукъ пѣснопѣнія священника и продолжая его, сливаясь съ нимъ, наконецъ, вся обстановочность не только самого служенія но и самаго храма, при планировкѣ котораго зрители расположены какъ бы внутри дѣйства (органъ и пѣніе позади, священнослуженіе спереди) и охвачены со всѣхъ сторонъ дѣйствомъ и видятъ его между собой, въ толпѣ (выносъ плащаницы, креста, наконецъ епископское служеніе — и въ православной церкви въ храмѣ — не только у иконостаса), всѣ эти элементы католическаго дѣйства, усиливая эффектъ служенія, напрягаютъ все вниманіе созерцающаго и не даютъ ему возможность отвлечься.

И вотъ процессъ созерцанія побуждаетъ молящагося, слѣдя неустанно за ходомъ дѣйства, принимать въ немъ участіе: вотъ молящійся долженъ креститься, вотъ онъ становится на колѣни...

Еще большая слитность этого идеальнаго по своей постановкѣ и театрализаціи дѣйства, заключается въ протестантской церкви; здѣсь всѣ поютъ (и не подпѣваютъ какъ въ православной церкви, гдѣ подпѣваетъ фальшивымъ тономъ какой нибудь отставной капитанъ или беззубый лакей); всѣ поютъ

одинъ и тотъ же мотивъ, что и пристеръ, какъ, впрочемъ, и въ католической церкви во время прелестныхъ майскихъ служеній.

Но не только эти послѣднія служенія — полныя цвѣтовъ, зелени, юныхъ, радостныхъ лицъ и, посвященныя Мадоннѣ, прекрасной, украшенной серебряными амулетами, каменьями и вѣнками Мадоннѣ,— вся сущность католическаго служенія (гдѣ либо въ старой италіанской церкви, каждая деталь, каждое окно, каждый auteuil которой — chef d'oeuvre искусства), сопровождаемаго прекраснымъ органомъ, пѣніемъ и серебристымъ звономъ колокольчиковъ, приглашающимъ васъ поникнуть головой, или встать на колѣни, — весь этотъ ensemble изъ дѣйства съ обстановочной частью при подлинности mis-en-scene — такъ гармониченъ, такъ воодушевляетъ своей художественностью, что даже самый безразличный къ данной, или даже ко всякой, религіи зритель склонитъ голову передъ окружающей его красотой дѣйства, и подумаетъ о томъ, что вся эта, геніально придуманная пьеса, опера — создавъ для себя одной съ небольшими варіантами все это сооруженіе „церкви", скомпановавъ его изъ античныхъ пережитковъ и изъ послѣдующихъ наслоеній искусства, — не имѣетъ себѣ равной въ репертуарѣ пьесъ всей Европы.

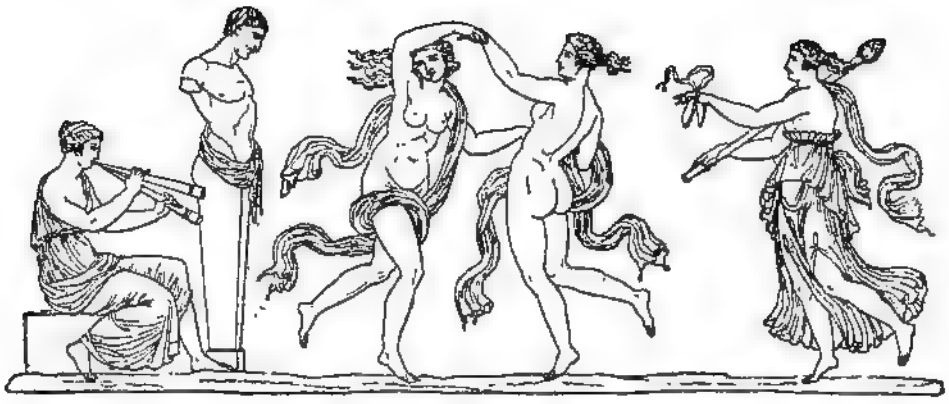
Лишь на Востокѣ есть также священнодѣйствія въ пагодахъ буддистовъ и въ храмахъ Далай-Ламы, браминовъ, быть можетъ, равняющіяся по силѣ и

по экспрессіи этой вѣчно-живой, мудрой, художественной и божественной пьесѣ?

Не искать ли и теперь обновленія современнаго театра и вмѣстѣ съ тѣмъ (непремѣнно) его помѣщенія (если ужъ не исходить изъ реформированія этого послѣдняго), именно въ такой единой формулѣ, которая, неустанно повторяясь передъ всѣми поколѣніями, оставалась бы столь же цѣльной, непреходящей, какъ и священнослуженіе въ храмахъ, богатое условно-выраженною содержательностью, и потому простое? И не пора-ли уже человѣчеству создать въ этомъ родѣ какую нибудь — единую новую (обновленную) геніальную пьесу?

Но присматриваясь глубже къ указаннымъ идеальнымъ образцамъ сценическаго дѣйства и къ этимъ chef d'oeuvre'амъ театральныхъ построекъ, призадумаемся надъ этимъ послѣднимъ средствомъ: необходима ли намъ, въ сущности, прежде всего именно такая новая пьеса, которая родила бы и новый театръ?...

Вѣдь пьесъ въ репертуарѣ нашемъ довольно и театръ, какъ дѣйство, чувствуетъ себя еще очень сильнымъ — одержать новыя побѣды; взглянемъ лучше на все съ иной стороны и подумаемъ, не передѣлать ли намъ театральное зданіе, совершенно изжившее свои обѣ части (сцену и театронъ), такъ, чтобы мы могли лучше усвоить ту силу дѣйства, которую (если она и появится) при нынѣшнихъ формахъ, мы, очевидно, все равно не сумѣемъ усвоить?



XII.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

За послѣднее время опредѣленнѣе другихъ въ смыслѣ возврата къ античнымъ традиціямъ, заявилъ о себѣ театръ „на открытомъ воздухѣ“ и театръ М. Рейнгарта.

Вспомнимъ и недавнюю постановку въ Петербургѣ — Аристофана, эту первую попытку дѣйствительной театрализаціи античныхъ завѣтовъ, довольно удачно осуществленную при амѳитеатральномъ планѣ „театрона“.

И если „Царь Эдипъ“ въ постановкѣ Рейнгарта былъ развѣнчанъ во многихъ мѣстахъ за свою неосторожность использованія, опошленнаго пантомимами, цирковъ и, если находили, что все, что говорилъ Рейнгартъ въ своей постановкѣ, противорѣчитъ тому понятію объ античномъ театрѣ, которое утвердилось у насъ какъ незыблемое, то надо все же признать, что постановка Рейнгарта, хотя она — далеко не празднество и

не очаровательное развлеченіе, всетаки не попирала ни одного закона такъ называемаго „хорошаго“ вкуса.

Правда, въ постановкѣ Эдипа нѣтъ и большой красоты, но развѣ она была-бы относительно бо́льшей въ сравненіи съ древнимъ первоисточникомъ въ нашемъ пережиткѣ ренессанснаго роскошнаго театра, во всякомъ случаѣ неизмѣримо болѣе далекаго отъ настоящаго греческаго театра, отъ самаго смысла структуры его, отъ схемы его плана, нежели, даже пахнущая звѣрями, арена цирковъ?

Относительно же постановокъ въ циркѣ произведеній античной литературы, думается, что это приближеніе къ античнымъ традиціямъ театральнаго зданія (использованіемъ цирка), можетъ быть терпимо какъ опытъ, какъ примѣръ въ теченіи одного-двухъ сезоновъ. Далѣе — эта примиряемость по отношенію къ залу, освѣщенному рѣзкими дуговыми фонарями, въ которомъ мы видѣли еще вчера пошлѣйшія пантомимы, клоуновъ и фраки берейторовъ, терпима быть не можетъ и вотъ, мы на порогѣ выработки новаго планового пріема и, быть можетъ, созданія всего типа дѣйства который, вылившись въ какую-нибудь одну опредѣленную форму театра, — вызоветъ и потребность въ соотвѣтствующихъ ему формахъ строенія.

Ибо, неужели прескверные плафоны, аляповатая электрическая арматура, бархатные поручни, фестоны занавѣса и кисточки драпировокъ лучше,

хотя-бы балаганной, обработки цирка, объединяющаго толпу несравненно интенсивнѣе, нежели разбитые на интимные уголки ложи — ранговаго театра?

Изъ нашего разсмотрѣнія эволюціи древней сцены (быть можетъ и на этотъ разъ приходящей намъ на помощь) архитектурнаго ея устройства и причинъ вызвавшихъ разныя видоизмѣненія, кажется, явствуетъ что наша современная сцена не лучше, а хуже этого цирка и во всякомъ случаѣ дальше отъ основныхъ завѣтовъ Эллады — наилучшей акустики и оптики; и потому то идея возстановленія прежней (или реформы нашей) архитектуры театра должна быть всячески поддержана.

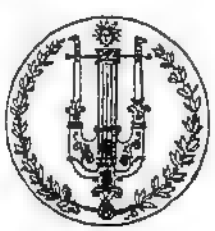
Укоренившійся теперь планъ театральнаго зала, несценичный въ своей основѣ, способствуетъ лишь большему удобству свиданій, переговоровъ, и вобще развлеченіямъ и, такимъ образомъ, отвлеченію отъ дѣйства.

Планъ нашего перекрытаго театра подчеркнулъ черезмѣрно границу сцены какъ картины и это повлекло къ созданію пропасти между публикою и лицами дѣйствующими, а занавѣсъ преградою раздѣлилъ два отдѣльныхъ міра — трудящихся актеровъ и праздничную публику.

И вотъ интересъ, проявляемый снова за послѣдніе годы, къ античному театру, о которомъ мы говорили вначалѣ, будь-то постановки на „открытомъ воздухѣ“ въ амфитеатральныхъ залахъ или циркахъ и на античныхъ руинахъ, если и не даетъ намъ ос-

нованія предполагать возрожденіе театра древнихъ, то, во всякомъ случаѣ заставляетъ насъ призадуматься и отнестись строже къ вопросу о реформѣ не только театра какъ сущности, но, и театра, какъ зданія, составляющаго пусть! его часть, но! неотъемлемую.

Всѣ наши стремленія къ „монодрамѣ", „симплификаціи", къ постановкамъ на „сукнахъ", наши возвращенія къ театрамъ испанскимъ, средневѣковымъ и прочимъ, наконецъ наши „интермедіи", „мозаики" и „миніатюры", всѣ самыя серьезныя побужденія Рейнгарта, Вальтера Крэга и нашихъ режиссеровъ, конечно, не даютъ намъ еще права дѣлать какія бы то ни было обобщенія; они были бы и преждевременны и трудно осуществимыми; но, во всякомъ случаѣ, самый фактъ нашего безпокойнаго исканія какихъ-то „новыхъ" формъ и наряду съ этимъ, наша любовь къ ретроспективизму и наше обращеніе къ заимствованію принциповъ театра прежнихъ временъ, подъ названіемъ „Стариннаго театра" не могутъ не будить нашу мысль, и не заставлять насъ думать объ эволюціи и разнообразнѣйшихъ формахъ театральнаго помѣщенія, и вспоминать о тѣхъ идеалахъ и требованіяхъ, которыя предъявлялись къ театру и его зданію въ былыя времена.



XIII.

ПОСЛѢСЛОВІЕ.

Для того, чтобы сужденія и даже утвержденія, высказанныя въ двухъ послѣднихъ главахъ этой книги, не могли показаться слишкомъ односторонними (ибо, вѣдь, лишь изъ сравненія достаточной степени обоснованности ихъ съ тѣми основаніями, которыя будутъ даны въ выводахъ второго тома — можетъ стать ясною убѣдительность этихъ сужденій), необходимо все таки, здѣсь же, привести хотя бы вкратцѣ, и взгляды, если не противуположные, то иные, — касающіеся самой возможности использованія античныхъ традицій въ наши дни (и способовъ примѣненія ихъ) при построеніи современнаго плана и сцены театра.

Такъ, напримѣръ, существуютъ сужденія, основывающіяся на томъ, что лишь театръ мистерійный или, вообще, христіанскій способенъ возродить подлинное драматическое дѣйство нашихъ дней.

Есть теоріи о необходимости возрожденія бытового театра, и есть отрицаніе всего ветхаго архива старины театральной, жаждущими „новой религіи“, и въ связи лишь съ нею

представляющими себѣ „новый“ театръ. Есть, наконецъ, взгляды, оправдывающіе даже театръ футуристовъ и т. п. Много различныхъ постановокъ можетъ быть сдѣлано при обсужденіи этого вопроса о кризисѣ современнаго театра.

Мы избираемъ, какъ противуполагающійся непосредственно нашему взгляду, тотъ, который выраженъ въ отчетливо поставленномъ *разрѣшеніи вопроса въ небольшой статьѣ* Зигфрида Ашкнази. Приведя выдержки изъ его статьи, характеризующія взгляды автора и, предоставляя читателю сравненіемъ пока съ этимъ однимъ сужденіемъ опредѣлить на сторонѣ какого положенія находится большее количество возможностей къ достиженію и въ наши дни вершинъ такого драматическаго дѣйства, которое вызвало бы и построеніе новаго, соотвѣтственнаго сооруженія, — напомнимъ лишь о томъ, что на нашъ взглядъ не только самое возстановленіе дѣйства, его видоизмѣненіе или преобразованіе (безразлично — на какихъ основахъ: античныхъ или христіанскихъ; важно, вообще, противуположеніе религіозныхъ атеистическимъ), но и тѣ условія, при которыхъ и въ которыхъ будетъ *осуществляться это возстановленіе* — столь существенны, что могутъ вызвать, если не самостоятельныя измѣненія, то во всякомъ случаѣ могутъ *способствовать* расцвѣту новой драмы или наоборотъ препятствовать ея скорѣйшему и лучшему сформированію.

Иными словами, напомнимъ о томъ, что основною цѣлью всей книги было указать на тотъ полузабытый (или можетъ быть совсѣмъ забытый?) факторъ осуществленія театральнаго дѣйства, его культа, и даже всего театральнаго міросозерцанія, который является оболочкою, заключающей въ себѣ самое дѣйство, оболочкою называющейся театральнымъ зданіемъ, и предназначенной не только для того, чтобы вмѣщать и дѣйствующихъ и публику, а тѣмъ болѣе, какъ думаютъ иные, просто только ихъ прикрывать отъ солнца,

стужи и дождя, распредѣляя публику поудобнѣе между собою), но предназначающейся и для лучшаго единенія и для объединенія въ извѣстной опредѣленной связи (пусть схематичной!) обѣихъ сторонъ (зрителей и дѣйствующихъ) и долженствующей, кромѣ того, возводиться, какъ прекрасное сооруженіе, какъ храмъ.

Эта отправная цѣль наша пусть будетъ и послѣдней. На основѣ ея, въ заключеніе и лишь попутно, коснемся и вопросовъ философіи дѣйства, не забывая однако о томъ, что архитектоническая структура театра имѣетъ столь важное и даже самодовлѣющее значеніе для существованія и жизни театра, что быть можетъ, именно потому-то, что она была такъ долго и незаслуженно забыта — и происходитъ нашъ, такъ всѣхъ насъ огорчающій, „кризисъ“, неудовлетворяющаго насъ во многомъ, современнаго театра.

По мнѣнію З. Ашкнази, одна изъ причинъ упадка нашего театра, — «недостающій современной драмѣ трагическій пафосъ». Но послѣдній нашелся въ твореніяхъ болѣе поздней эпохи монументальнаго театра — «въ средневѣковыхъ страстяхъ и мистеріяхъ». Этотъ взглядъ и составляетъ отправную точку его всѣхъ будущихъ построеній. Театръ, духовно сильный, религіозный — долженъ стать основой и для нашего дѣйства; театръ собственно античный въ его современномъ преобразованіи (М. Рейнгарта) не имѣетъ подъ собой почвы столь твердой, какъ первый. Въ самомъ дѣлѣ, доказательства, казалось бы, на лицо: «только стремленіемъ современнаго театра во что бы то ни стало вернуться къ религіозному искусству, къ мистерійной сценѣ объясняется» напримѣръ «и исключительный успѣхъ представленій Страстей Господнихъ въ Обераммергау».

И вообще, всегда: «исторія культуры даетъ многочисленные примѣры тому, какую роль занимаетъ театръ въ религіозной жизни народа. Лежащія въ основѣ мистеріи религіозныя эмоціи претворяются на сценѣ въ акты воли, въ видимое дѣйствіе и этотъ элементъ тѣмъ сильнѣе проникаетъ въ сознаніе и волю народа, что зрителемъ ся является коллективъ — толпа, съ особой массовой психологіей, съ повышенною воспріимчивостью ко всѣмъ впечатлѣніямъ. Мы знаемъ какъ легко заражаетъ толпу паника, экстазъ, вѣра — и съ какою легкостью разрѣшаются эти чувства въ стихійное дѣйствіе».

Особенно возбуждаетъ волю толпы — драма, т. е. сценически воплощенное дѣйствіе.

«Древнѣйшіе культы широко использовали это „хоровое“ начало драмы» но не менѣе часто прибѣгало къ нему и «христіанство», возвращавшееся «къ этому могучему средству воздѣйствія на чувство и волю».

Однако, и авторъ приходитъ къ заключенію, что «такая сила сценическаго впечатлѣнія, немыслима въ современныхъ условіяхъ, на подмосткахъ современнаго театра и, главное, въ современномъ репертуарѣ. Только на идеальной высотѣ своей — и эта высота была достигнута на мистерійной сценѣ античнаго міра и среднихъ вѣковъ — сценическое представленіе превращается, для зрителей и исполнителей, въ моментъ пафоса, очищающаго душу отъ праха повседневности».

Въ конечномъ выводѣ, оказывается, что «для насъ это примитивное искусство умерло вмѣстѣ съ создавшими его эпохами и совершить это чудо метафизическаго освобожденія можетъ только трагедія современности, которая возникнетъ лишь тогда, когда снова забьетъ источникъ религіознаго вдохновенія. Въ современной драматургіи онъ, видимо, изсякъ».

«Театръ ждетъ великой трагедіи, которая утолила бы религіозную тоску; на нее направлены всѣ усилія практическихъ дѣятелей сцены. Изумительная красота сценическихъ постановокъ, новые принципы режиссерскаго искусства, блестящая техника театральныхъ машинъ, бездна вкуса, умѣнья, остроумія изобрѣтательности — это только пока царственный пурпуръ, въ который должно облачиться новое изумительное и небывалое твореніе — новая монументальная драма».

«Но религіозная тоска не гарантируетъ ея появленія. Драмы на религіозныя темы сочиняютъ многіе, но настоящая религіозность пускай бы даже религіозность атеизма или тотъ метафизическій паѳосъ, который питалъ античную трагедію — они какъ будто исчезли изъ творческихъ переживаній современной души». Такимъ образомъ, оказывается, что «античный міръ выразилъ себя цѣликомъ въ драматизированномъ миѳѣ; средневѣковый христіанскій міръ создалъ проникнутыя глубокой набожностью мистеріи; ренессансъ оставилъ намъ безцѣнные памятники своего вдохновеннаго язычества и только мы принуждены разбирать пыльный архивъ исторіи театра, чтобы найти въ немъ отвѣтъ на запросы и настроеніе сегодняшняго дня».

Безпомощность духа, скудоуміе фантазіи, слабость подъема творчества — все это причины упадка религіозной, въ общемъ смыслѣ этого слова, основы театральнаго дѣйства. Отсутствіе какого бы то ни было вѣрованія — вотъ причина и упадка содержанія и пониженія интересности искусства.

Но нельзя обвинять и нашъ „новый“ театръ въ томъ, что его перестаютъ любить, а ищутъ радости въ старомъ. Очевидно, не въ томъ сила театра, чтобы его обставить бутафорски по иному. Вся его структура — психологическая и зодческая — не порождаютъ захвата, а это-то и происходитъ потому, что нѣтъ религіи какъ основы театра. «Новый театръ стремится рас-

ширить до послѣдней возможности зрительный залъ и создаетъ, благодаря этому, совершенно новыя условія драматической и сценической перспективы, а услужливая теорія спѣшитъ оправдать ихъ идеальными требованіями „театра пяти тысячъ“ и т. п.»

«Практика новаго театра не поспѣваетъ за теоріей и, за отсутствіемъ живого творчества, которое могло бы осуществить принципы проповѣдуемаго театра дѣло обошлось реставраціею стариннаго театра».

«Такъ вмѣсто работы мысли, напряженія фантазіи — ограничиваемся мы использовываніемъ ветхихъ средствъ, какъ таковыхъ».

«Тѣлодвиженія, то торжественно-медлительныя, то изступленныя, представляютъ элементарный способъ сообщенія человѣка съ богомъ, первобытную форму мистеріи». А мы довольствуемся обновленіемъ ритма движеній, и даже измѣненіемъ лишь группировокъ или характера этихъ тѣлодвиженій (школа Далькроза и нашъ „новый“ балетъ)?

Но вотъ «когда М. Рейнгартъ провозгласилъ возрожденіе античной трагедіи и, за отсутствіемъ „театра пяти тысячъ“, поставилъ Софокла и Эсхила въ циркѣ, казалось, что найдено то драматическое произведеніе, которое отвѣчаетъ требованіямъ монументальной сцены и въ тоже время стремленіямъ современнаго театра вернуться къ религіозному искусству».

И, хотя, конечно «архитектоническій принципъ греческаго театра, разсчитаннаго на 30,000 зрителей совпадаетъ или даже превышаетъ требованія сценической и драматической перспективы „театра пяти тысячъ“, М. Рейнгартъ съ широкимъ спекулятивнымъ размахомъ сумѣлъ подъ флагомъ античной трагедіи и модныхъ идей о возрожденіи религіознаго искусства пойти на встрѣчу самымъ первобытнымъ театральнымъ инстинктамъ толпы».

«Но, къ сожалѣнію, представленія Рейнгарта только по внѣшности походили на эллинскій театръ, какъ римскій циркъ, въ которомъ представлялись въ драматизированной формѣ тѣ же религіозные сюжеты греко-римской миѳологіи».

И ужъ очень великъ, очевидно, былъ контрастъ между величественнымъ стилемъ трагедіи и характеромъ драматической игры современныхъ актеровъ.

«Перспектива, въ которой эллинъ видѣлъ героевъ своей трагедіи измѣнилась во всѣхъ отношеніяхъ; они были прекрасны и величественны, когда, въ котурнахъ, придававшихъ имъ сверхестественный ростъ и въ трагическесской маскѣ, усиливавшей и подчеркивавшей стихійную цѣльность ихъ характеровъ, боролись они въ высшемъ напряженіи человѣческихъ силъ».

Но «античная трагедія не стала намъ ближе послѣ рейнгартовскихъ Эдипа и Орестейи». И даже, — авторъ приходитъ къ конечнымъ выводамъ о непреложимости античныхъ теорій, (и видимо этимъ противуполагаетъ — средневѣковыя), — напротивъ «эти спектакли съ наглядностью показали какую пропасть разверзла тысячелѣтняя культура между греческой орхестрой и современнымъ зрительнымъ заломъ, между религіознымъ міросозерцаніемъ эллинскаго поэта и „скептической современной толпой", для которой боги Олимпа превратились въ комическіе персонажи Оффенбаховскихъ оперетокъ».

Но выводъ его — тотъ-же, который сдѣланъ и нами въ предыдущей главѣ. Да, есть пропасть «между греческой орхестрой и современнымъ заломъ». Въ этомъ все дѣло — и не въ реставраціи старинныхъ деталей (Старинный театръ) оживленіе нашего дѣйства. Лишь въ использованіи тѣхъ методовъ, которые дали когда-то смыслъ и великое священное значеніе всему театру древнихъ — одинъ изъ путей достиженія и нами лучшаго исхода. И вотъ, въ число этихъ методовъ, однимъ изъ главныхъ входитъ то преобразованіе, которое можетъ и

должно, наконецъ быть сдѣлано въ современномъ театрѣ, — на основѣ архитектурной, таящей не мало еще неизвѣданныхъ и неожиданныхъ эффектовъ.

Мы видѣли какъ вселеніе, казалось бы, свойственныхъ одному лишь древнему міросозерцанію, основъ театральнаго ритуала, размѣщеніе, даже композиціи частей его (портала) — въ совершенно противуположный ему по духу складъ религіознаго вѣрованія, — дало структуру такой силы этому послѣднему, что эта же самая установка композицій храма существуетъ тысячелѣтія (иконостасъ, хоръ и т. д.).

Правда, — то были двѣ равныя по силѣ (хотя разныя по характеру) области вѣрованій. Какъ въ первой, такъ и во второй былъ — экстазъ, душевное проникновеніе; несмотря на различіе оттѣнковъ — культы были одинаковы сильны. А у насъ эта основа вѣрованія именно ослаблена. Но и при этомъ, пусть ослабленномъ, участіи духа, возможно все-таки использованіе тѣхъ пріемовъ и наводящихъ мысль на далекіе горизонты и огромныя идеи, данныхъ, которыя все же, какъ кладъ, затаены въ античной планировкѣ и композиціи театра. Все въ томъ, что́ изъ этихъ данныхъ приложимо въ наши дни и въ какомъ соотношеніи. И не самыя детали — три двери или орхестра или театронъ, — а общіе принципы этого театра необходимо вернуть и въ наше театральное представленіе. Во всякомъ случаѣ надо театръ такъ или иначе измѣнить; онъ не можетъ оставаться дольше барочнымъ и столь противоположнымъ многимъ принципамъ античнаго построенія.

Книга вторая и должна съ наглядностью показать всѣ тѣ ужасающія стороны, которыя заложены въ основѣ нашего театра, — пережитка театра поздне-ренессанснаго и барочнаго, — и которыя служатъ несомнѣннымъ препятствіемъ какому бы то ни было иному измѣненію и самого дѣйства, съ какой бы стороны — литературной или религіозной — мы къ нему ни подошли...

XIV.

ЛИТЕРАТУРА

ПО ИСТОРІИ, АРХИТЕКТОНОГРАФІИ И СЦЕНОГРАФІИ ТЕАТРОВЪ

И

КОММЕНТАРІИ КЪ НЕЙ.

Большая часть указанныхъ здѣсь мною книжныхъ источниковъ находится въ библіотекахъ Россіи. Лишь съ нѣкоторыми изъ упомянутыхъ изданій (преимущественно италіанскихъ XVII и XVIII вѣка и англійскихъ XIX-го) я ознакомился въ библіотекѣ „Ecole des Beaux Arts“ въ Парижѣ, всегда гостепріимно предоставляющей свои богатства иностраннымъ изслѣдователямъ (разрѣшается свободный доступъ и къ подвижному каталогу библіотеки), и въ библіотекѣ „Bertoliana“ въ Виченцѣ (также очень любезно относящейся, въ лицѣ завѣдующаго библіотекой, духовнаго лица, — къ интересу, проявляемому иностранцами въ отношеніи архитектуры ихъ славнаго вичентинца).

Въ С.-Петербургѣ указанныя книги получены были мною (въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно было получить даже въ нѣсколькихъ библіотекахъ) въ библіотекѣ Императорской Академіи Художествъ (особенно богатой французскими старинными изданіями, поступившими сюда отчасти изъ бывшаго собранія кн. Сапѣги), въ библіотекѣ Института Исторіи Искусствъ (гр. В. П. Зубова, Исаакіевск. пл., д. 5), выписывающей согласно своему уставу всѣ новыя книги, о которыхъ будетъ подано заявленіе лицомъ, постоянно занимающимся въ библіотекѣ, въ библіотекѣ П. П. Вейнера (Сергіевская, 38), заключающей много рѣдкихъ изданій по архитектурѣ (доступъ къ занятіямъ лишь по личному разрѣшенію владѣльца) и въ театральной библіотекѣ В. В. Протопопова (Чернышевъ пер., д. 16) состоящей исключительно изъ книгъ по исторіи театра. (Недавно вышедшій каталогъ этой библіотеки представляетъ собою очень цѣнный вкладъ въ театральную библіографію).

Въ Москвѣ нѣкоторыя изъ указанныхъ книгъ были мною просмотрѣны или прочтены въ библіотекѣ Императорскаго Строгановскаго Училища, богатой новыми изданіями общаго характера по Исторіи Искусствъ, въ библіотекѣ Училища Живописи, Ваянія и Зодчества (при любезномъ содѣйствіи А. П. Новицкаго), основанной изъ бывшей библіотеки Дворцоваго Архитектурнаго Училища, и потому заключающей много старинныхъ книгъ по исторіи архитектуры, въ библіотекѣ Историческаго Музея, въ библіотекѣ Румянцевскаго Музея, и, наконецъ, въ библіотекѣ Музея Александра III, представлявшей въ то время, когда я занимался въ ней, еще не монтированное собраніе главнымъ образомъ русскихъ книгъ по исторіи искусствъ.

Въ комментаріяхъ къ перечисленнымъ изданіямъ (особенно, когда содержаніе книги не явствовало изъ ея заглавія) я старался дать хотя бы вкратцѣ понятіе о томъ, что можетъ

собою представить указанная книга въ смыслѣ матеріала, лицу, которое заинтересуется затронутой мною темой. Особенно комментаріи эти были необходимы въ тѣхъ случаяхъ, когда кромѣ сочиненій узко-спеціальнаго характера, какъ напримѣръ, Donnet „Architectonographie des théâtres“, я упоминаю о книгахъ, лишь часть, или хотя бы одна глава которыхъ, заключаетъ въ себѣ что-либо интересное о постройкѣ театровъ.

Наконецъ, въ отдѣлѣ этомъ упомянуты и такія книги, которыя, какъ это можетъ показаться, по прочтеніи заглавія, лицу, незнакомому еще съ даннымъ сочиненіемъ, имѣютъ мало основанія быть отнесенными къ литературѣ по вопросамъ о театрахъ-зданіяхъ или о театрахъ-сценахъ.

Но по существу и такія изданія окажутся не безполезными для уясненія архитектонографіи театровъ потому, что, знакомясь вообще съ постройками напримѣръ въ стилѣ Zopf или Biedermeier усваивается легче и архитектура театровъ данной эпохи, такъ какъ получается лучшее представленіе о томъ, что вообще могло больше увлекать зодчихъ.

Поэтому мною приведена и литература монографическаго характера, дающая представленіе о физіономіи каждаго отдѣльнаго зодчаго, посвятившаго не мало труда и изученію театральнаго строительства.

Въ особенности интересными, — представлялось мнѣ, — могутъ быть въ этомъ смыслѣ собственныя сочиненія зодчихъ, которые когда-то свои ученія запечатлѣвали въ своихъ же изданіяхъ (и никто это не почиталъ за „саморекламу“!).

Книги Палладіо (перечислены почти всѣ изданія его твореній), Серліо, Микеле-Санъ-Микели, Скамоцци, Нейффоржа, Гваренги, Томона, и др., даютъ особенно яркое представленіе объ идеалахъ этихъ мастеровъ.

Кромѣ того, сочиненія Палладіо и Серліо содержатъ обмѣры античныхъ театровъ, и съ этой точки зрѣнія онѣ осо-

бенно цѣнны. Еще болѣе интересны всѣ воспроизведенія Teatro Olimpico и театровъ XVI вѣка.

Также важны для уясненія формъ театра Германіи XVII вѣка сочиненія Фурттенбаха (иллюстрированныя имъ и Кустодисомъ и къ сожалѣнію до сихъ поръ не изданныя факсимиле). Много четкаго представленія о расцвѣтѣ барокко вносятъ и книги Бибіены и Пиранези, хотя лучшія гравюры послѣдняго и не изображаютъ театровъ: однако самый характеръ пониманія этимъ художникомъ зодчества дастъ намъ и представленіе о томъ театрѣ, который, если бы онъ его изобразилъ, сталъ бы типичнымъ для Пиранези и этой эпохи.

Кромѣ книжныхъ источниковъ, *какъ я упомянулъ, здѣсь* приведены также иные матеріалы художественнаго характера, какъ напримѣръ оригинальные проекты изъ коллекціи Короля Станислава Августа Понятовскаго.

Конечно, не всѣ упоминаемыя въ книгѣ рѣдчайшія миніатюры Фукэ, или сочиненія Фурттенбаха, мнѣ удалось увидѣть лично. И если миніатюрами перваго лица интересующіеся могутъ легко полюбоваться не только въ музеяхъ Парижа и Chantilly, но и на фотографіяхъ, то для того, чтобы ознакомиться со всѣми рѣдчайшими рукописными книгами второго, надо заѣхать въ Ульмъ или въ Дрезденъ. Также для того, чтобы увидѣть проекты Палладіо надо посмотрѣть коллекціи лорда Burlington въ Лондонѣ, или въ Museo Civico Виченцы, а чтобы *получить понятіе о размахѣ* «барочныхъ» рисовальщиковъ-перспективистовъ или декораторовъ—недостаточно просмотрѣть книгу Ferrari „La Scenographia“, а надо посѣтить и кабинетъ рисунковъ Museo Uffizi во Флоренціи.

При этомъ, если надо было отдать должное любезности хранителей библіотекъ, то нельзя и не предупредить лицъ, которыя можетъ быть возымѣютъ желаніе заниматься, напр., въ послѣднемъ изъ упомянутыхъ собраній—о крайней нелю-

безности господъ младшихъ завѣдующихъ. Во всѣхъ случаяхъ, когда необходимость побуждаетъ, однако, искать первоисточниковъ, рекомендуется лучше всего обращаться непосредственно къ главнымъ завѣдующимъ музеями (въ Уффици, напримѣръ, къ Nerrino Ferri или къ Philippo di Pietro).

Поэтому, пользуясь случаемъ ещё разъ выразить здѣсь всѣмъ упомянутымъ выше мною лицамъ искреннюю благодарность за любезное предоставленіе права занятій въ этихъ библіотекахъ, чѣмъ они мнѣ не мало облегчили мой трудъ, въ особенности прошу принять мою искреннюю и глубокую признательность, въ значительной мѣрѣ содѣйствовавшаго появленію этого изданія, библіотекаря Имп. Акад. Художествъ Ѳ. Г. Беренштама, допустившаго меня не только къ разсмотрѣнію, но даже и къ фотографированію такого рѣдкаго и цѣннаго источника, какъ коллекція (оригинальныхъ рисунковъ и проектовъ) польскаго короля Ст. Авг. Понятовскаго, а также къ фотографированію репродукцій въ нѣкоторыхъ другихъ прекрасныхъ изданіяхъ, безъ чего и многія иллюстраціи этой книги не могли бы быть опубликованы. Также приношу мою благодарность и бывшему во время моихъ занятій въ библіотекѣ помощникомъ библіотекаря Э. А. Шульцу, очень часто оказывавшему мнѣ не мало хлопотливыхъ услугъ.

Списокъ книгъ сдѣланъ мною въ одномъ алфавитномъ порядкѣ, для всѣхъ источниковъ на разныхъ языкахъ, кромѣ русскаго. Такимъ образомъ, чрезвычайно небольшое, сравнительно, количество книгъ о театрѣ на русскомъ языкѣ особенно подчеркивается обиліемъ источниковъ иностранныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ смѣлость надѣяться автору этой книги, что его роль піонера въ области изслѣдованій, не затронутаго почти совершенно у насъ, вопроса, будетъ оцѣнена по достоинству, что ему простятся многія погрѣшности перваго у насъ изданія по исторіи театровъ, какъ сооруженій и, что, наконецъ, читатель будетъ снисходителенъ къ замѣченнымъ имъ ошибкамъ.

ПРЕДУВѢДОМЛЕНІЕ

КЪ ОТДѢЛУ ИНОСТРАННОЙ БИБЛІОГРАФІИ.

Знакомъ (*) отмѣчены спеціальныя изданія по исторіи театровъ, заключающія въ себѣ особо богатый матеріалъ по архитектонографіи и сценографіи театра.

Знакомъ (-) отмѣчены изданія, не представляющія собою спеціальныхъ пособій по исторіи театровъ, но заключающія въ себѣ, однако, или частичныя свѣдѣнія о театрахъ, или дающія общее представленіе объ искусствѣ эпохи, которое желательно для лучшаго уясненія и художественно- театральныхъ теченій.

Ademollo. Il Carnevale di Roma. 1677.
Alt, Theodor. Das Künstlertheater. Heidelberg. 1909.
- Alfani, Alberti, Leon Battista. Fizenze. 1906.
* Arnold, v. B. dr. Rector des Köngl. Wilhelmsgymnasium. «Theatervorstellungen» и «Scenische Alterthümer». Главы въ изд. Baumeister'a «Denkmäler des klassischen Alterthums. (Стр. 1750 — 1758).
Arnaldi, E. Idea di uno teatro (teatro Olimpico) Vicenza. 1762.
Arteaga, Stefano. Le revoluzioni del teatro italiano. Venedig. 1785. (Нѣм. переводъ Forkel'я, 2 тома. Leipzig. 1789).
* «Architecture polonaise». Собраніе проектовъ и архитектурныхъ рисунковъ польскаго короля Станислава Августа Понятовскаго. Библ. Имп. Академіи Художествъ, въ С.-Петербургѣ. «Projects non éxecutés», (напр. проектъ театра, предполагавшагося постройкою для короля; по рукописному каталогу (№ XVIII) этого Собранія, папка: № 58 — 1 — 1, таблицы 169 — 188 и папка № 54 — 1 — 1, табл. 102 — 104 и другія заключаютъ, восхитительнѣйшіе по выполненію, виды разныхъ театровъ).
* Aquaroni, A. Scenografia istorica (raccolta di scene da teatro). 2 v. 1820.
Bapst, G. Essai sur l'histoire du théâtre. Paris. 1894.
- Baschet, A. Les comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, et Louis XIII. Paris. 1882.
* Baumeister, A. «Denkmäler des klassischen Alterthums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte». Lexicalisch bearbeitet; herausgegeben von A. Baumeister. München. 1889.

Стр. 1730 — 1750. Theatergebäude (von Kaverau, M. dr.). Стр. 1750 — 1758. Theatervorstellungen, Scenische Alterthümer (von Arnold, B. dr.).
- Bartoli. Della Architettura, della pittura e delle statua di Leon Battista Alberti, traduzione di Cosimo Bartoli, Gent., et acad. Fiorentini, in Bologna, nelle Istitttuto delle Scienze. 1782.
* Barichella, V. Alcune notizie sul teatro di Berga. Vicenza. 1850.
Bazin, Hippolyte. Le théâtre Romain d'Antibes. «Revue archéologique». 1887. S. 129.
Benndorf. O. Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters.
Beauchamp. Recherches sur les théâtres de France. Paris. 1735.
Beccega. (Soggio di Tomaso Carlo Vicentino). Sull'architettura Greco-Romana aplicata alla construzione del teatro moderno italiano. Venezia. 1817.
- Bezold, Architecture in Renaissance.
Bibiena, Ant. Galli da. Disegne del nuovo Teatro de'Quatro Cavalieri, eretto in Pavia, l'anno 1773. Con. front. inc in rame, Paulus Mesconi del Ramis. 8 dop. tavole.
- Bibiena, Giuseppe, Galli da. Architetture e prospettive dedicate alla maesta di Carlo Sesto. 1740.
- Bibiena Galli». F. M. Varie opere di prospettiva. Bologna. 1703.
- Bibiena, Ferdinando. «L'architettura civile» (scene teatrali) Parma. Monti. 1711.
Blass, L. Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des XIX Jahrh. Prag. 1811.
Bibliografia della cronistoria dei teatri d'Italia. Livorno. 1896.
Bohn, R. Alterthümer von Pergamon. Die Theater-Terasse. (Въ четвертомъ томѣ, съ атласомъ репродукцій).
Bouchot, H. Catalogue de dessins relatifs à l'histoire du théâtre. Paris. 1896.
Boullet. Essais sur l'art de construire les théâtres, leur machines, et leur mouvements. Paris. 1801.
Brandt. Die Reformbühne «Bühne und Welt». 1901. S. 311.
Breton, E. Le Grande Sale (teatrali) dell'Italia sono ancora le piu belle del Mondo. 1843.
- Burckardt, Iacob. Geschichte der Renaissance in Italien. 1911. (4 е изданіе), bearbeit. von D. Holtzinger.
Busiri-Vici, And. Riforma architettonica della Chiesa Cattolica e del-Teatro Moderno. Roma. 1889.
Calderari, O. Discorso int... teatro Olimpico di Vicenza. Padua. 1762.
Canina, Luigi. Gi. edifici di Roma, Antica Roma. 1851, т. IV. Teatri, anfiteatri. Много чертежей, обмѣровъ, памятниковъ театральной архитектуры (театры въ Римѣ: Помпея и Марцелла) въ Фалерно.
Canina. L'architettura greca descrita e dimostrata coi monumenti. Roma. 1830 — 1840. Въ книгѣ иллюстраціонно (въ видѣ чертежей, обмѣровъ) представлены почти всѣ лучшіе театры Греціи: Театръ Діониса въ Аѳинахъ, Одеонъ Перикла, тамъ же (представленъ чрезвычайно интереснымъ разрѣзомъ его), театръ въ Эпидаврѣ, Одеонъ Ирода Аттика въ Аѳинахъ, театры: въ Телмиссѣ, въ Лаодисѣ, Парерѣ, Стратоникѣ, театръ близъ Зеи (въ Пиреѣ), въ Ѳорикѣ, въ Оропѣ, въ Аргосѣ, въ Мантинеѣ, въ Мегалополѣ, въ Эпирѣ, въ Мелосѣ, въ Делосѣ, въ Риніаккѣ, въ Драмиссѣ; мало-

азіатскіе театры: въ Сидахъ, въ Мирахъ, въ Потирѣ, въ Телмиссѣ въ (Ассосѣ) Яссѣ, въ Пергамѣ, въ Эдзани (Айзани), въ Аспендѣ и друг. Сицилійскіе; въ Акрѣ (Агренде), въ Сегестѣ, въ Тиндаридѣ, въ Таорминіѣ, въ Сиракузахъ.

Capponi, Lorenzo. Planta e specato del nuovo theatro di Bologna. Venezia. 1764. Bologna. 1771.

Cavos, A. Reconstruction du grand théâtre de Moscou. Paris. 1859. 1 v. f°.

Cavos. Ueber die architektonische Einrichtung von Theatergebäude. Leipzig. 1849.

* Cavos, Albert. Traité de la Construction des Théâtres; ouvrage contenant toutes les observations pratiques de la commodité; напр. «Des portique pour descendre de voiture à couvert» и т. п. интересныя бытовыя подробности. Avec atlas. Paris. S.-Pétersburg. 1847.

Caristie, Auguste. Monuments antiques à Orange. Paris. 1856.

Cattoneo. L'architecture en Italie du VI—XI s.

Colignon, M., et Pontremoli, E. Pergame, Restauration et description des monuments de l'Acropole, Rest. E. Pontremoli, texte M. Colignon. Paris. 1900. (Въ гл. IX, «La terasse du théâtre»—подробное описаніе театра въ Пергамѣ, съ иллюстраціями).

* Contant, Clément. archit. et mach. texte par Philippi «Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises. Dédie au roi». Paris. 1859, 1860.

* Chevalier. P. Brevi cenni intorno il teatro della Fenice (di Vicenza). Ven. 1837.

* Chiapelli. A. Storia del teatro di Pistoia, dalle origini al fine d. s. XVIII. Firenze.

Chiaramonti. Delle Scene e teatri Cesena. Verdoni. 1675.

Craig, Gordon. Die Kunst des Theaters. Berlin. 1905.

Croce. Il teatro di Napoli. Neapel. 1891.

Curton, d-r. Le théâtre romain de Dougga. Paris. 1902. Av. pl.

D'Ancona, Alessandro. Oirgini del Teatro italiano. Sec. Edizione. Torino. Erman. Loescher. 1891. Стр. 456—458, 473, 477—481, 492—493.

- Decharme. La Mythologie de la Grèce antique. Указанія на связь тѣхъ или иныхъ боговъ съ театральнымъ дѣйствомъ.

Defrasse et Lechat. Epidaure. Restauration et description, relevée par D. et L. Paris. 1895. (Въ гл. VIII описаніе театра въ Эпидаврѣ, со многими иллюстраціями).

De la mis-en-scène des Mistères. Leçons du 1 Mai 1855 au Coll. de France.

De la Lande. Voyage en Italie, 1765—1766. (Пять томовъ интересныхъ записокъ; среди впечатлѣній автора есть, касающіяся театра эпохи).

Der Harzer Bergtheater bei Thale (in Harz.) 1911.

Descricione del nuovo Sipario d. imper. regio Teatro alla Scala in Milano. 1821.

Despois, E. Le théâtre français Sous Louis XIV. Paris. 1874.

* Devient, E. Geschichte der Deutschen Schauspielkunst.

* Diderot et d'Alambert. «Dictionnaire». MDCCLXXVI. См. букву T — Théâtre». Въ томѣ «Recceuil de Planches sur les Scènes», даны планы и виды слѣд. театровъ: въ Геркулан(ум)ѣ (dans la ville Souterraine au pied du Mont-Vesuve), въ Римѣ (т. Тординоне) въ Неаполѣ (т. Сапъ-

Карло) въ Парижѣ («Comédie Française» «Odéon»), въ Метцѣ, въ Штутгартѣ, Ліонѣ, Пармѣ, Туринѣ (эллиптическаго плана). — Въ этомъ же сочиненіи (но другого года изданія), находящемся въ библ. Имп. Акад. Художествъ — никакихъ таблицъ въ этомъ томѣ нѣтъ.
* Doerpfeld, M. & Reisch, E. Das griechische Theater. Leipzig. 1896.
Doerpfeld M. Статья въ «Bulletin de correspondance héllénique». 1896, стр. 570.
Doerpfeld, M. Статья въ «Berliner philologische Wochenschrift». 1890. Стр. 1534.
- Dohme. Kunst und Künstler. II томъ, часть I: H. Semper; «Donato Bramante».
Donati, Paolo. Descricione del gran Teatre Farnesino di Parma e notizie Storiche sul medesimo. Parma. Blanchon. 1817.
* Donnet. Architectonographie des théâtres de Paris. Paris. 1821 texte. 1 v.
* Donnet und Orgiazzi. Über ältere Pariser Theater.
* Donnet. Théâtres de Paris, construits jusqu'en 1828. P. 1837, 1840.
Dumont, M. K. Le Théâtre de Policlete, reconstruction d'après un modèle. Paris. 1889.
* Dumont. Parallèle des plans et des plus belles salles de spectacles publiques d'Europe. P. 1760. (60 грав. inf.).
* Dumont, Parallèle des plans, des plus belles salles de Spectacles d'Italie et de France, avec des détails de machines théâtrales. Paris. 1777.
* Dumont. Théâtres contenant trente huite planches à cause de sept doubles. Paris. 1770. (Представлены театры въ Геркулан(ум)ѣ, Туринѣ, — тѣ же чертежи, которые есть и въ собраніи короля Ст. Авг. Понятовскаго; напримѣръ, Salle de spectacles de la Composition de M-r le Professeur Dumont).
Dumont. Suite de projets detaillés des Salles de Spectacles particuliers avec les principes de construction. P. 1773. (50 грав. inf.).
- Durm. Baukunst der Renaissance въ «Handbuch der Architektur». Stuttgart. 1903.
- Durm. Die Baukunst der Roemer въ «Handbuch der Architectur», ч, II. Stuttgart. 1905.
Durm. Die Baukunst der Griechen, (2 ое изд.). Leipzig. 1910. (Описаніе многихъ греческихъ театровъ: напр. въ Эпидаврѣ. Аспендѣ и др.).
Ersch und Gruber. Allgemeine Encyklopedie der Wissensch. und Künste, Томъ 83 (1867). Стр. 159 — 756. (Нѣкоторыя данныя о театрѣ).
* Ferrari, Giulio. «Le scenographia», изд. Ulrico Hoepli. Milano. 1902.
Ferrari, Paolo Emilio. Spettacoli Drammatico Musicoli etc, in Parma dell'anno 1628, all'anno 1883. Parma 1884.
Ferry, D. Choix de décorations du Théâtre Royale Italien (de Paris.). P. 1837.
* Fleschig, Eduard. Die Decoration der modernen Bühne in Italien, von den Anfängen bis zum Schluss des XVI Jahrhunderts; I Teil. Dresden. 1894. (Театры Феррары, Мантуи, Милана, Урбино, Рима — представлены очень богато. Данъ очеркъ возможнаго и въ наше время устройства сцены по Серліо).
* Fournier. Le théâtre français au XVI — XVII s. Paris. 1871.
Fournel, V. Le Théatre au XVII s. Paris. 1892.

Froning, R. Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters. Frankfurt a. M. 1884.
Fuchs, Georg. Die Revolution des Theatres. München. 1905.
Funcke. Opernhaus in Berlin. 1742. (Гравюры съ оригин. работъ Кнобельсдорфа сдѣлан. въ Аугсбургѣ).
* Fournier, F. Le Théâtre français avant la Renaissance (1450 — 1550).
Furttenbach, Ioseph. Рукописныя сочиненія 1626 — 1663 годовъ со многими, чудесно выполненными гравюрами: нѣкоторыя заключаютъ имѣющій огромный интересъ, театральный матеріалъ: 1. «Neues Itinerarium Italiae» (Ulm, 1626) въ которомъ F. излагаетъ и зарисовываетъ свои впечатлѣнія объ италіанскихъ театрахъ, 3 «Architectura civiles» (Ulm, 1628). (Гравюры на мѣди R. Custodis) и 4 «Architectura privata» (Augsburg. 1641).
Furttenbach, Ioseph. «Mannhafter Kunst-Spiegel», Augsburg. 1663. Глава «Von der Prospectiva»; здѣсь авторъ даетъ объясненіе устройства «Sciena di Comoedia» (или Scena de la Comedie).
Gädertz, K. Th. Zur Kenntnis der altenglischen Bühne. Bremen, 1888.
Genée, Rudolf. Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnen reform in Muenchen. Stuttgart, 1889.
Geppert, L. E. Die altgriechische Bühne. Leipzig. 1843.
* Geppert. Ueber die Eingänge zu dem Proszenium und der Orchester des alten griechischen Theaters. Berlin, 1842.
- Gerlach. Die Volksthümliche Kunst. Есть указанія на театральный бытъ.
Ghinzoni. Pietro Nozze e Comedie alla carte di Ferrara nel febbraio. 1491. 1884.
Ghinzoni, P. Trionfi e rappresantazioni in Milano.
Giorgi, F. Descrizione istorica del Teatro di Tor di Nona. Roma. 1795.
Goldschmidt. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im XVII Jahrh. Leipzig, 1901.
Gosset, A. Construction des théâtres. Paris, 1886.
- Gregory, G. The 18-th Century Architekture of Bath. Bath. 1904. (Книга даетъ понятіе о классической архитектурѣ Англіи, въ стилѣ которой созданы были въ этой странѣ и нѣкоторые театры).
- Gurlitt, C. Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart. 3 тома. 1887—1889. Т. I, стр. 21, гл.: «Der Theaterbau und die Bibiena». (Въ этой книгѣ такъ же какъ въ нѣсколькихъ, рекомендуемыхъ къ просмотру ниже — вродѣ Zetsche и др. нѣтъ непосредственнаго матеріала по архитектурѣ театровъ, но, попутно съ показаніемъ всѣхъ зданій въ стилѣ барокко, можно найти и данныя о театральномъ зодчествѣ; наконецъ, знакомясь вообще съ архитектурой этого стиля, можно получить понятіе и о тѣхъ формахъ, въ которыхъ вообще возводились театры эпохи).
Haigh. The attic Theatre, Oxford. 1889.
* Hammitsch, Martin Dr. Ing. Der Moderne Theaterbau. Der Höffische Theaterbau. Тетр. 8 изд. «Beiträge zur Bauwissenschaft», herausgegeben v. C. Gurlitt, verlag von E. Wasmuth. A. G. Berlin, 1906.
Harel et Jal. Dictionnaire théâtrale. 1824.
Hermann, F. R. Ideen über das antike Romanistische und Deutsche Shauspiel. Breslau, 1820.

* Hart Jul. Geschichte des theaters aller Zeiten und Völker. 2 т. Neudamm. 1894—1896. Богатѣйшее изданіе съ 1000 снимк. въ черн. и красочн. воспроизведеній.
* Histoire de l'ancien théâtre italien, depuis son origine en France jusqu'a sa suppression en l'année 1697. Paris. 1753.
* Histoire universelle des théâtres de toutes les Nations depuis Thespis jusqu'a nos jour (par l'abbe I. M. Coupé, Testu, Desfontaines de la Vallée et le Fuel de Méricourt). P. 1799 — 781.
* Hoepken, I. De teatro attico Saeculi a Chr. quinti. 1884.
Hulot, I., arch. et Fougeres, G. «Selinonte», Relevée et restaurée par H., et texte par F. proffeseur de la Sorbonne.
* I. A. Architectonographie des Théâtres. Paris, 1837 — 1840.
Iacobsohn, S. Max Reinhardt. Berlin, 1910.
Il Teatro d'Ercolano alla Maesta di Gustavo III. (Очень интересенъ видъ этого театра, въ Геркулан(ум)ѣ, помѣщеннаго и въ книгѣ Dumont).
- Jones, Inigo. Architettura de Palladio, т. II. A la Haye, 1726.
- Jones, Inigo. The designs of I. I. consisting of plans and elevat. for public and private building publ. by W. Kent. Lond., 1770.
Jullien, A. Histoire du théâtre de madame de Pompadour. P. 1874.
* Kaufmann. I. A. Architectonographie des théâtres ou parallele historique et critique de ces édifices etc. Paris, 1837 — 40. 2 Auf. 1858.
* Kawerau, Georg. Archit. bei den Archeologischen Institut in Athen. Theatergebaüde, глава въ изд. A. Baumeister «Denkmäler des klassischen Alterthums». (Стр. 1730—1750).
Klein I. L. Geschichte des Dramas. 13 т. въ 15 част. In Lpg. 1865 — 76.
Klopfer, Paul. Von Palladio bis Schinkel; eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus. Verlag Paul Neff. Eszlingen. 1911. Глава Theaterbau.
Krüger, Max. Über das Verhältniss von Buhne und bildender Kunst.
La facciata del teatro communitativo di Bologna, secondo il disegno di Bibiena; Bologna. 1861.
- La Renouvellement, de l'art par les Mystères à la fin du Moyen Age. Статья въ „Gazette des Beaux Arts", 1904.
- Lacroix, P. Le Moyen âge et la Renaissance.
Laloix, V. (archit.), Monceaux, P. (texte) Restauration d'Olympie. Paris, 1889.
Lamberti, Vinc. La regolta construzione de Teatri. Napoli, 1787.
* Landriani, P. Storia e descrizione de principali teatri. Milano. 1830.
* Langl, I. Bilder zur Geschichte des Theaters des Dionisos in Athen. Wien 1884.
L'art du Théâtre. Edit. par. Ch. Schmid. Paris, 1901.
Lechat. Restauration d'Epidaure (См. Defrasse).
Lecocq, G. Histoire du théâtre de S. Quentin. P. 1878.
Le Preux, E. F. Les théâtres Moniteur des arch. 1864. S. 739, 745 — 803.
Les Théâtres de la place du Châtelet.
Le Théatre ouvert au public ou traité de la tragédie et de la comédie. P. 1750.
- Les Miniatures de J. Foucquet à Chantilly. I v. т. 8. de M. Gracy. Paris. 1847. Нѣкоторыя миніатюры изображаютъ мистеріи и моралитеты.
- Les fêtes d'Orange et de Beziers. (La comédie française à l'Orange; Wanda de Boncza) Gazette des Beaux Arts", 1900.
Louis. Salle de spectacle de Bordeaux. P. 1782.

Luccioli, G. e Ronzani. Le fabriche civile ecclesiastice e militari di Michele-San-Michele. Venezia. 1832.
Luzio-Renier. Commedie classiche in Ferrara nel 1499.
Magrini, A. Il teatro Olimpico, nuovamente descritto ed illustrato. Padova. 1847.
Miglioranza. Relazione int. gli sc. intrap per. dell'antico teatro di Berga in Vicenza. 1838.
- Mâle, Emile. Histoire de l'art en France pendant le Moyen Age. См. гл. I. «L'art et le théâtre religieux».
Maffei, Sc. De Teatri antichi e moderni. Verona, 1754.
Marquardt. Scenische Spiele. Römische Staatsaltert. Bd. III. 2 Aufl. 1885.
- Mau. Pompeji in Leben und Kunst. Leipzig, 1900.
- Mebes. «Um 1800», изд. Bruckmann, A. G. in Muenchen. 1908. 2 тома. (Въ изданіи есть много репродукцій, изображающихъ, между прочимъ, нѣмецкіе и голландскіе театры этой эпохи, напр. Т. въ Данцигѣ, Лейпцигѣ, Амстердамѣ и др.).
- Ménard. La Mithologie dans l'art ancien et moderne. Указаніе на близость тѣхъ или иныхъ боговъ къ театру.
- Menéttier. Traité des Ballets. 1682.
- Michel. Histoire de l'art depuis le Moyen Age jusqu'à nos jour. Paris, 1905—1913. VII томовъ.
Milizia. Del Teatro. Milano, 1771.
Molmenti, Pompeo. La Storia di Venezia nelle vita Privata. (О театральныхъ постановкахъ, т. I, гл. 3).
Mone. Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe, 1846.
Montenari. Del teatro Olimpico di Andrea Palladio.
Müller, A. Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer. Freiburg in B. 1886.
Morelli, Cosimo. Pianta e spaccato del nuovo teatro d'Imola, architettura Del Cavalier Cosimo Morelli. Roma. M.DCCLXXX.
Morelli, Cosimo. Progretto per il nuovo teatro 1789. P. del teatro San-Faustino di Venezia.
Morelli, C. Promemoria che accompagna il ...del teatro d. c. M. ed nemilotato a Società Veneta. V. 1780.
* Moritz, Dr. Ing. Das Antike Theater und die Modernen Reformestreibungen im Theater. Тетр. 17-ая, серіи: «Beiträge zur Bauwissenschaft» Herausgegeben v. Cornelius Gurlitt, verlag von Ernst Wasmuth. Berlin, 1910.
Motta. Fabrici Carini, Trattato sopra la struttura de theatri e scene. Guastalla, 1676.
Muff, Ch. Theater und Kirche. Halle. 1882.
* Muggia (At.) Saggio. Storico della architettura teatrale. Torino, 1897.
- Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889—1891. T. I. стр. 20.
- Muratori. Rerum italicarum scriptores, vol. XXIV. Diario Ferrarese. Milano, 1738. Стр. 278.
Neufforge, archit. Receuil elementaire d'Architecture, qui represente des Théâtres, composé par le sieur N. Paris. 1765.
- Noverre, Jean Georges (1727 — 1810). Lettres sur la danse et sur les ballet. Lyon, 1760. Его произведенія появились въ 4-хъ томномъ изданіи и въ Петербургѣ въ 1803 году.

Normand, L. fils. Paris moderne. 1853. Есть виды театровъ.
Palladio, A. Въ хронологическомъ порядкѣ первое изданіе: 1570 года (Виченца) in f. Второе изд. 1581 г. (Венецiя) in 4°. Третье изд. 1650 года, во французскомъ переводѣ (въ l'imprimerie Martin). Pisanelli, A. (I—VIII т.). изд. въ 1744—1748 г. in f. (съ французск. текстомъ). Четвертое изд. Ottavio B. Scamozzi, у Rossi, подъ названіемъ «Les Batiments et les dessins de A. P. nouvellement mis au jour... avec des remarques de l'arch. N. N. Venise. 1786 г. in f.; и еще изданіе (второе) малаго формата подъ ред. того же Ottavio. B. Scamozzi въ 4-хъ т. — 1796 г., Пятое изд. Chapuy — 1842, (Paris) in f. Шестое изд. Львова (русскій переводъ, вышелъ только т. I). Нынѣ, въ выпускаемомъ въ свѣтъ въ Спб-Ѣ «группою архитекторовъ» переизданіи твореній A. Palladio въ в. I помѣщены копіи съ гравюръ изданія 1786 года, — изображающія, между прочимъ, и Teatro Olimpico въ Виченцѣ. Перечислены изданія подробно въ виду того интереса, который представляетъ собою Teatro Olimpico.
Parmigiano, Donato Paolo, archit. Descricione del gran teatro Farnesiano di Parma, et notizie storiche sul medemiso. Parma, 1817.
Patté, M. Description du théatre de la ville de Vicence. Chef d'oeuvre de A. Palladio. Levé et dess. par M. Patté. Paris, 1780. 1 v. 4°.
Patté, E, Saggio sull'architetura teatrale etc. Paris, 1782. (Essai sur l'architecture théâtrale).
* Parfaict. Histoire du Théâtre françois depuis son origine. 2 т. 1735—36.
Petit de Julleville. Histoire du théâtre en France. 1886.
Percier, C. et Fontaine, P. Receuil de décorations intérieures. Paris, 1812.
Piermarini, G. Architetturo del teatro della Scala. Milano, 1789 (t. della Scala).
Pickard, Iohn. M. Schauspieler und das Chor im griechischen Theater des V-en Jahrhunderts «Der Standart».
Piranesi, F. Il teatro d'Ercolano. 1783.
Piranesi. Antichitta Romane. T. IV.
Plans de plusieurs châteaux, palais et Residences de Souverains de France, Italie, Russie etc. Paris. (Театръ, табл. 24).
* Poleni, G. Degli antichi teatri e anfiteatri. Vicenza. 1735.
Ponzetti. A. Nuovo teatro per la citta di Bergamo. 1856.
Pougin, Arth. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts. 1885.
Pottecher, M. Le théâtre du peuple. Paris, 1899.
Pozzo. Perspectivae pictorum atque architectorum. Augsburg, 1709.
Этого же автора. Prospettiva de' pittori et architetti. Roma. 1713—1717.
* Puchstein. Die griechische Bühne. Berlin, 1901.
Prudent, H. e P. Guadet. Les salles de spectacle construites par Victor Louis. Paris, 1903. (Théâtre à Bordeaux) «Théâtre français».
Quarenghi, Giacomo. I. Fabriche e Disegni, illustr. da Cav. Giulio suo figlio. Milano. 1821. Воспроизведенъ проектъ эрмитажнаго театра и театра въ Bassano; въ Мантуанскомъ изданіи воспроизведенъ театръ въ Петербургѣ.
Quarenghi (Jacques). Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté L'Impératrice de toutes les Russies. 1787. St. Pétersbourg.

- Ramé. Histoire de l'architecture. Paris, 1870. (Въ первомъ томѣ есть данныя о театральной композиціи у древнихъ).
Ranghiasci. Del antico Teatre Iguvino. 1801.
- Reber, Fr. Die zehn Bücher über der architektur L. B. Alberti. Gedruckt. 1485. Florenz, uebersetzt, und bearbeitet. Fr. Reber. Stuttgart, 1865.
- Reber, F. Kunstgeschichte des Mittelalters. Есть указанія на театральныя представленія.
* Recueil de 45 m. planches d'archit. de théâtres. Livorno. 1776.
Reidt, H. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters.
Relacione data della commiss. incaricata del. rist del. Gran. T. la Fenice. V. 1854.
Ricci. I teatri di Bologna nei secoli XVII — XVIII. Bologna. 1888.
* Riccoboni, L. Réflexions histor. et crit. sur les différents théâtres de l'Europe. P. 1735.
* Riccoboni, Louis. De la réformation du théâtre S. T. avec épitre 1743. A sa Majesté Impériale Elisabeth I, impératrice de toutes les Russies.
* Riccoboni, Louis dit Lelis. Histoire du théâtre Italien depuis la décadence de la Comedie Latine. 2 v. Paris, 1731.
- Rohault de Fleury. La Toscane au Moyen Age, architecture civile et militaire. 1870.
* Roubo, Fils. Traité de la construction des théâres et des machines théâtrales. Paris, 1777.
- Rayer. Monument de l'art antique. 1880. Есть и описаніе театровъ.
* Rayer. Histoire universelle du théâtre. P. 1869—78. (Шесть томовъ. Капитальное сочиненіе, къ сожалѣнію немного устарѣвшее).
* Royer, A. Histoire du théâtre contemporain en France et à l'Etranger depuis 1800 jusqu'à 1875. Paris, 1878.
Rusca, Luigi. Receuil de differents batiments construit à St. P. et dans l'interieur de l'empire de Russie. 1810. 1 v. g. f. Воспроизведенъ проектъ театра Таврическаго дворца.
Sabbatini, Nicolai. Pesaro, 1637. (Театральныя декораціи).
Salle de spectacle de Bordeaux, par M. Louis. Par. 1782. 1 v. g. f°.
* Sauvageot. L. Considérations sur la construction des théâtres. Paris, 1882.
Saint-Sâens, C. Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine. Paris, 1886.
Scala, A. Diffetti del teatro moderno e modo di evitarli. 1861.
Scamozzi, O. B. L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza d. s. téatro Vic. 1804.
Scamozzi, V. Dell'idee della architettura universale. 1687. Кн. 8.
Scene dei nuovo teatro del verzaro di Perugia Ragionate dall'autora delle medesime in Peruggia, MDCCLXXXV.
- Schnaase. Kunstgeschichte des Mittelalters. Geschichte der Bildenden Künste im den Mittelalter. Лучшее сочиненіе (хотя и устарѣвшее нѣсколько) по исторіи искусства среднихъ вѣковъ. Встрѣчаются указанія на театральныя постановки эпохи.
Schinkel, C. F. Sammlung architektonicher Entwürfe etc. Berlin, 1823 — 40. (Teater in Berlin, «Schauspielhaus»).
Schinkel, C. Sammlung von Theater-Decorationen. Leipzig, 1849.

Schinkel, C. Decorationen auf den beiden Königl. Theatern in Berlin, nach Zeichnungen Schinkel. Berlin, 1822 — 4.
Schneider, L. Geschichte der Oper und des Königl. Opernhauses in Berlin. Berlin, 1845. (Opernhaus).
* Semper, Manfred. Königlicher Baurat in Hamburg «Handbuch der Architektur». Stuttgart, 1904. (Часть VI: «Gebäude f. Wissenschaft und Kunst— особенно H. I — Geschichtliche Entwicklung der Theaterbaukunst. Heft 5. — «Theater von Manfred Semper»).
Séchée, A. et S. Bertout. L'évolution du Théâtre contemporain. P. 1908.
Serlio; Sebastiano. (Cincve libro d'Architettura di S. S-so. 1 v.). Venezia, 1663, прекрасныя таблицы и гравюры, изображающія обмѣры театровъ римскихъ: Марцелла, въ Полѣ (Далмація) въ Ференте (близъ Витербо) съ громадною орхестрою, и театровъ между Fondi i Terracini; глава II — «Trattate sopra la scena. La piazetta di San Marco, idealizzita per scenario». Есть и болѣе раннія изданія Serlio напр. на итальянскомъ языкѣ 1540 г., 1559 г., 1569 г., 1584 г., 1600, и 1619 года; на французскомъ языкѣ одно изъ первыхъ изданій Серліо — 1693 г.
* Signorelli, P. Storia critica de'teatri antichi e moderni. 5 т. Napoli, 1787 и 1813. Очень полный обзоръ театровъ всѣхъ временъ и народовъ, начиная съ театра восточнаго и американскаго и кончая театрами въ Россіи и Турціи.
Sommerbrodt, Iol. Das altgriech. Theater. Stuttg. 1865.
Strack, I. H. Das altgriechische Theatergebäude nach sämtlichen bekannten Ueberresten. Potsdam, 1843.
Strack, H. Baudenkmäler des Alten Rom. Berlin, 1890. Табл. 25. Театръ Марцелла въ Римѣ.
Streit. Das Theater. Wien, 1903.
- Schumann, P. Barock, Rokoko und Zopf. (Книга дастъ понятіе и объ архитектурѣ театровъ этой эпохи).
Strazzeri, Nic. Teatro di Taormina. 1850.
Stuart, I. et Revett, N. «The antiquities of Athens». London. 1762 — 1794.
Sturmhoefel, A. Scene der Alten und Bühne der Neuheit. Berlin, 1889.
Taphanel. Théâtre de Saint Cyr. Paris, 1876.
Théâtre. Suite de 9 pb... de diff. théâtres italiens, des. par. Morelli. V. 1780.
Teatro (il) di, Padova; dell'arch. Giuseppe Japelli. Padova. 1847.
Teatro (il) nuovo di Parma, rappresent. P. Toschi, tepi Bodoniani.
Thomon. Thoma de. Recueil de plans et façades der principaux monuments construits à St. Pétersbourg et dans les differentes provinces de l'empire de Russie. (Театръ Одессы).
Torelli, I. Décorations et machines théâtrales, aprestées aux noces de Fetes, ballet Royale.
Tortosa, G. Lettura ac. sopra... del teatro Olimpico (di Vicenza). 1852.
Trélat, (E m.). Le Théâtre et l'architecte. 1860.
- Van-Climput. Grand prix de Rôme d'Architecture. (Изданіе типа Vaudoyer) (проекты театровъ).
Vaudoyer, A. L. T. et Baltard. Grand prix d'Architekture, projets couronnés par l'Academie Royale des Beaux Arts de France publiés par A. Vaudoyer. 1828. Чертежи проектовъ театровъ.

Vaudoyer. Description du Théâtre de Marcellus à Rome, retailli dans son état primitif d'après les vestiges qui en restent encore. Paris, 1812.
Vedute pittoriche degli antichi monumenti della Sicilia ne' disegni del Duca di Serra di Falco.
- Verdier et Cattois. Architecture civile et domestique au Moyen Age et à la Renaissance. 1855-57. **Много данныхъ о театр. постановкахъ.**
Veinbrenner, F. Ueber Theater in architekt. Hinsicht etc. Thübingen. 1809.
Vernarecci. Di alcune Rappresentacioni dramatiche alla Carte di Urbino, nel 1513.
Wiegand Theodor und Schrader Hans. «Priene». Изд. **Берл. Корол. Музея.** Berlin, 1904.
Wieseler. Theatergebäude. Göttingen, 1851.
* Wieseler, L. Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Göttingen, 1851.
Wilken. Geschichte der Geistlichen Spiele.
Wilamowitsch-Moellendorff. Die Buene Aeschylos Hermes, XXI.
Virtuti ac genio Olympicarym academia theatrum Hol a fundamentis erexit. Ann. MDLXXXIIII. Palladio archit.
Witkowski, G. I. & L. Nass. Le nu au théâtre, depu's l'antiquité jusqu'à nos jours. P. 1909. (**Съ 254 рис.**).
* Vitruvio. Pollione di M. Dell'architettura. Libri Dieci, public. da C. Amati. Milano, 1829 — 1830. **Существуетъ еще много иныхъ изданій этого автора. Старѣйшее изъ италіанскихъ 1511 и 1513 года; затѣмъ 1524 г., 1567 г., 1586, 1758, 1836; въ недавнее время вышло нѣмецкое переизданіе оригинала** P. Vitruvio (in 8°).
Wolzogen, A. v. Ueber Theater und Musik etc. Breslau. 1860.
Wolzogen, V. Kasp. Friedrich Schinkel und der Theaterbau, Bayreuther Blätter, 1887.
- Vues et Monuments de St. Pétersbourg, par Salandrousse de la Mornay. Paris, 1808. (**Есть виды театровъ**).
- Zanelli, Giacomo. Vita di Andrea Palladio scrita da Giacomo Zanelli. Milano, 1880, **изд.** Ulrico Hoepli. (**Описаніе театра, гл. XI, и гл. II** «Principi del Palladio»).
Zanotto, F. Descrizioni d. sipario e... teatro la Fenice (di Venezia) 1837.
- Zetsche. Zopf und Empire. Leipzig. 1906, Stuttgart, 1908. (**Есть данныя о зодчествѣ театровъ этихъ періодовъ**).
- Zetsche. «Zopf und Empire von der Wasserkante» (Paul Neff Verlag [Max Schreiber] in Esslingen a. N.).

СПИСОКЪ

русскихъ изданій, послужившихъ до нѣкоторой степени пособіемъ при составленіи настоящей книги.

Витрувій, «Маркъ Витрувія Полліона объ Архитектурѣ» кн. V. съ примѣчаніями Доктора Медицины (!) и французской Академіи члена г. Перро. перев. В. В. Баженова СПБ. Тип. Имп. Акад. Наукъ 1794.—(1790?).

Ашкнази, Зигфридъ; Трагедія, Мистерія и Моралитетъ. «Ежегод. Импер. Театровъ», 1912. № 12.

Вейнбергъ, П. И. Исторіи Театра и драмы.

Велишскій, Ф. Ф. Бытъ грековъ и римлянъ, перев. ред. М. П. Ростовцева. Прага. 1878. Есть частичныя указанія и на театральный бытъ древнихъ.

Веселовскій, А. Старинный театръ въ Европѣ. Истор. очерки М., 1876.

Виноградовъ. Исторія среднихъ вѣковъ.

Вёрманъ. Исторія искусствъ. т. I-II. изд. Т-ва Просвѣщеніе.

Гернгроссъ, В. (Всеволодскій) Театральныя зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII ст. «Старые Годы».

Гернгроссъ В. (Всеволодскій) Театръ въ 1812 году. Спб. изд. автора, тип. «Сиріусъ» 1912.

Иноземцевъ. Островъ Лесбосъ. Лесбосскіе пѣвцы, поэты. 1873. «Ученыя записки Имп. Казанск. университета».

К. М. Опытъ истор. театра у древнихъ народовъ, М. 1849.

Курбатовъ В. Театръ Эрмитажа, «Ежегодникъ Импер. Театровъ» Спб.

Малининъ Д. Начало театра въ Казуги. 1912.

Морозовъ. Исторія русскаго театра т. I—II. Спб., 1889.

Николаевъ. Драматическій театръ въ Кіевѣ съ 1803—1893 г.

Полевой Н. Историческіе очерки средневѣковой драмы. 1865. Спб.

Протопоповъ, В. В. Каталогъ театральной библіотеки В. В. Протопопова. Изд. Автора, тип. «Сиріусъ» Спб. 1912.

Роменъ. Ролланъ. Народ. Театръ. Спб. 1911. Перев., съ фр. І. Гольденберга. Изд. Товар. «Знаніе».

Старкъ, Э. А. Старинный Театръ. Спб. 1911.

Театръ. Книга о Новомъ Театрѣ, изд. «Шиповникъ», изд. I-ое. Спб. 1908.

Флетчеръ Р. и Банистеръ Флетчеръ. Исторія искусствъ. Перев. и изд. Р. Беккера, т. I. заключаетъ нѣкоторыя свѣдѣнія о театрахъ грековъ и римлянъ.

Тіандеръ, К. Ѳ. Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и въ Россіи. Харьковъ.

Фуксъ, Георгъ. Революція Театра. Исторія Мюнх. Худож. Театра. Спб. 1911.

Цыбульскій. Греческій Театръ 1897 (2-ое изд. 1904 г.)

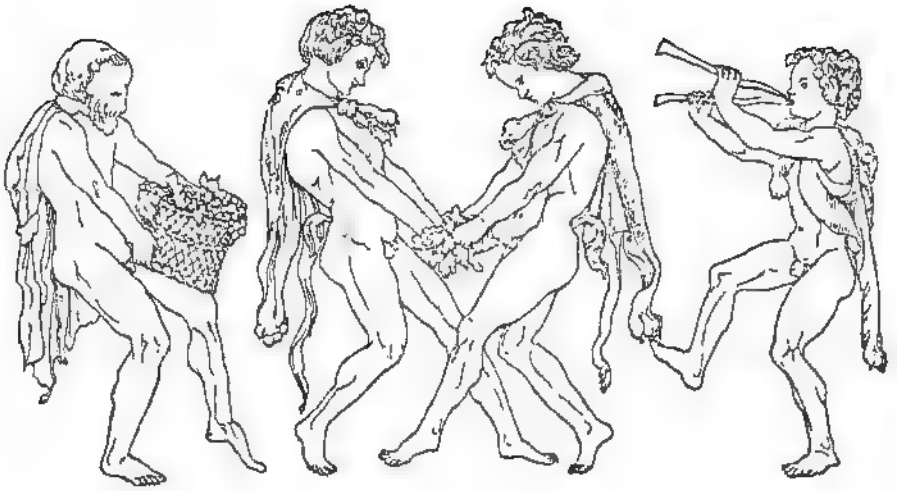
Шуази. Исторія Архитектуры т. I. Переводъ Н. С. Курдюкова. Изд. Гр. Уваровой. Москва 1906. Главы о Театрѣ Грековъ и Римлянъ очень содержательны несмотря на сжатость изложенія.

Шустовъ, Смарагдъ. «Театръ» 1827.
Шемшуринъ. О Театрѣ. Москва 1905.
Ширецкій. Де що про художню останову стараго українськаго театра. 1913.
Эмихенъ. Г. Греческій и римскій театръ. М. 1894.
Яблоновскій, С. О театрѣ. М. 1909.

Спеціальная русская библіографія по исторіи Европейскаго и русскаго театра (и театровъ) будетъ помѣщена въ третьемъ томѣ, — отмѣтимъ пока еще готовящіеся изданіемъ труды:

Каллашъ В. В. и Эфросъ Н. Е. Исторія русскаго театра въ шести томахъ. Въ первый томъ войдутъ статьи о театрѣ, начиная отъ народной драмы и кончая Мольеромъ на русской сценѣ. Второй томъ будетъ посвященъ театру XIX вѣка и Николаевской эпохѣ. Третій томъ обниметъ періодъ отъ Гоголя до Горбунова. Въ четвертомъ томѣ будутъ помѣщены статьи объ актерскихъ типахъ въ пьесахъ Островскаго, о Маломъ и Александринскомъ театрахъ. *Въ пятый томъ войдутъ статьи о театрахъ въ провинціи*, о народныхъ театрахъ, о частныхъ театрахъ въ Москвѣ и Петербургѣ до отмѣны монополіи, о новѣйшихъ теченіяхъ въ драматургіи, о «кризисѣ театра». Шестой томъ будетъ *посвященъ русской и италіанской* операмъ, опереткѣ, балету, декораціямъ, описанію музеевъ и коллекцій и т. д.

Миклашевскій, К. Подготовляемый къ изданію трудъ о «театрѣ» (но не о театрахъ) въ эпоху италіанскаго возрожденія. Въ своемъ трудѣ К. Миклашевскій много мѣста удѣляетъ импровизированной комедіи (Comedia dell'arte).



XV.

СТАРИННЫЕ ТЕАТРЫ

И

ИХЪ СТРОИТЕЛИ.

(Списокъ нѣкоторыхъ театровъ Западной Европы и Россіи, построенныхъ во второй половинѣ XVII-го, въ XVIII-мъ и въ первой половинѣ XIX вѣка).

Achaen. Schauspielhaus (архит. Schinkel).

Amsterdam. Geselschaftshaus (архит. Felix Meritis).

Antverpen. Театръ.

Bassano. Театръ (проектъ его имѣется въ уваженѣ G. Quarenghi).

Beauvais. Театръ (архит. Landon).

Berlin. Königstädter Schauspielhaus (архит. Ottmer).

Umbau d. Opernhaus (архит. Langhans).

Opernhaus.

Kgl. Schauspielhaus. (архит. Schinkel).

Volkstheater (архит. Ottmer, 1824).

Singakademie (архит. Ottmer, 1823).

Bern. Hôtel de Musique (архит. Sprüngli).

Besançon. Театръ (уцѣлѣлъ главный фасадъ — архит. Ledoux), внутри сохранилась лишь дорическая колоннада.

Bologna. Театръ (архит. Galli Bibiena).

Bordeaux. Театръ (*архит. Louis, 1777*).

Brescia. Sala del Publico (архит. Vanvitelli).

Bruxelles. Театръ (*архит. Damesme*).

Театръ (архит. Delespine, 1817).

Cannstatt. Театръ (архит. Zanth).

Charlottenbourg. Komödienhaus (архит. Langhans, 1788).

Danzig. Stadttheater.

Darmstadt. Театръ нач. XIX стол. съ коринѳск. порт.

Dessau. Театръ (архит. Pozzi).

Dortmund. Театръ.

Dresden. Театръ.

Fano. Театръ (архит. Torelli).

Fanese. Интересенъ планъ театра.

Firenze. Театръ „La Pergola“ (*архит. Galli di Bibiena*).

Frankfurt am Main. Театръ (архит. Quaglio).

Gand. Театръ (*архит. Roeland, 1837*).

Genova. Teatro Carlo Felice. Проекты архит. Piermarini, L. Canonico da Milano, строилъ архит. Carlo Barabino, 1827.

Glogau. Stadttheater.

Hannover. Театръ (архит. Laves).

Havre. Театръ (архит. Labadye).

Imola. Театръ (архит. Cosimo Morelli).

Karlsruhe. Театръ (архит. внутр. обраб. Schmidt).

Kassel. Opernhaus (архит. Dury, 1769).

Кіевъ. Городской театръ въ классическомъ стилѣ съ внушительнымъ портикомъ. Сгорѣлъ. Виденъ на литографіи, изображающей Кіевъ *30 — 40*-ыхъ годовъ (Кіевъ. Музей).

Koblenz. Театръ (архит. Krahe).

Köln. Театръ (архит. Biercher).

Leipzig. Altes Theater (архит. Weinbrenner).

Neues Theater (архит. Langhans).

Gewandthaus (архит. Danthe, 1780—1783).

Kristallpalast.

London. Covengarden-theater (архит. Smirke).

Drury-Lane-theater (архит. Wyatt 1812).

Lyon. Театръ (архит. Sufflot, 1754).

Madrido. Teatro Oriente. Начатъ 1818 г. (архит. Aguado), оконченъ 1831 г. (архит. Custodio Moreno).

Magdeburg. Театръ (планы арх. von-Erdmannsdorf, 1790).

Milano. „La Scala" (архит. Piermarini, 1776—1778).

Mainz. Театръ (архит. Moller, 1833).

Mannheim. Виргиліевъ амфитеатръ (архит. Cantoni).

Marseille. Театръ нач. XIX ст. съ прелестнымъ іоническимъ портикомъ.

Meiningen. Театръ „Kasino" (архит. Ottmer, 1829).

München. Opernhaus (архит. K. v. Fischer).

Kgl. Hoftheater. (1818, 1823, сгорѣлъ, перестроенъ Кленце, по планамъ Фишера).

„Odeon" (архит. Klenze).

Residenztheater (архит. Cuvillier).

Москва. Большой театръ. Горѣлъ, перестроенъ архит. Кавосомъ, и въ настоящемъ его видѣ представляетъ уже зданіе искаженнаго стиля Empire, приближающагося скорѣе къ „нео-греку".

Театръ у Арбатскихъ воротъ (1807 — 1810) К. Росси. Сгорѣлъ въ 1812 г.

Малый театръ. (Въ цѣломъ не перестраивался со времени сооруженія, — частично представляетъ строгія хорошія архитектурныя массы. Но испорченъ надстройками и пристройкою къ нему вплотную магаз. „Мерилиза").

Nantes. Театръ (архит. Crucy).

Napoli. Teatro San Carlo (архит. St. Nicolini) и театральный залъ во дворцѣ.

Nürenberg. Театръ (архит. Schmidtner).

Одесса. Городской театръ (архит. Тома-де-Томонъ. Сгорѣлъ 2 янв. 1873 г., перестроенъ архит. Бернардацци.).

Paris. N. Th. Komedie Française (1829, 1887 сгорѣлъ) перестр. архит. Huvé.

Opéra въ Palais Royal (архит. Louis, 1781).

Opéra (rue le Pelletier) (архит. Debret, 1819).

Salle des Ambigue Comique (архит. Lecomte Hittorf).

Théatre de la Renaissance.

Théâtre Français.

Th. des Variétés (архит. Beaumont).

Th. Favart (архит. Bienaimé).

Th. de Nouveautés (архит. Debret, 1826).

Th. Faydeau (архит. Le Grand Molmos).

Th. du palais Royal (архит. Moreau, 1773).

Th. Odéon (архит. Chalgrin).

Th. de la Gaité (архит. Peyre).

Th. de la porte St. Martin (архит. Lenoir).

Th. de la Cité (архит. Lenoir).

Th. du château de Louxembourg (дворцовый).

Th. во дворцѣ Versailles.

Parma. Театръ (архит. Donati), другой театръ (архит. Nicoli Bettoli, 1829).

Pest. Новый театръ (архит. Aman).

Pistoja. Театръ (архит. Galli di Bibiena).

Potsdam. Schauspielhaus.

Reggio. Театръ 1785.

Rheinsberg. Театръ (архит. Hennert).

С.-Петербургъ. Большой театръ (1779—1783, 1801, 1803, 1811, 1831) (проектир.: Гваренги, Тома-де-Томонъ, строили: Тишбейнъ, Т. де-Томонъ, Модюи, Кавосъ; нынѣ Консерваторія).

Эрмитажный театръ (архит. Гваренги, 1783—1785).

Михайловскій театръ (архит. Александръ Брюлловъ и Кавосъ, 1831).

Александринскій театръ (первоначальные проекты Тома-де-Томона; Бренны (?); Л. Руска (?); проектъ Росси 1823, строилъ архит. Карлъ Росси 1835).

Каменноостровскій театръ (арх. Смарагдъ Шустовъ).

Театръ Таврическаго Дворца (архит. Л. Руска, 1803), уничтоженъ приспособленіемъ его подъ библіотеку Государственной Думы. Къ счастію, подъ руководствомъ акад. архит. В. А. Щуко сняты были копіи плафонныхъ фресокъ и обмѣрены всѣ детали этого театра. Воспроизведеніе театра въ увражѣ Luigi Rusca — планъ, фасадъ и разрѣзъ.)

Театральные залы: во дворцѣ гр. Е. В. Шуваловой (на Фонтанкѣ), архит. Гваренги; во дворцѣ кн. Юсуповыхъ (на Мойкѣ); въ домѣ гр. Лаваль, въ ея б. усадьбѣ на Аптекарскомъ островѣ (нынѣ уничтоженъ), и друг.

Saint-Cyr, Château de (придворный театръ-залъ).

Saint-Cloud, Château, разрушенъ въ 1870 г. (былъ театральный залъ).

Schönnbrunn. Театръ (архит. Hetzendorf von Hohenburg, 1763).

Schwedt. Schauspielhaus (архит. Boumann de I.).

Siena. Театръ (архит. Galli-di-Bibiena).

Schönbrunn (дворцовый театръ-залъ).

Strassburg. Театръ (архит. Villot, 1810).

Stupigni. Saal (архит. Alfieri).

Stuttgart. Придворный театръ-залъ.

Tordino. Театръ (архит. Targuini).

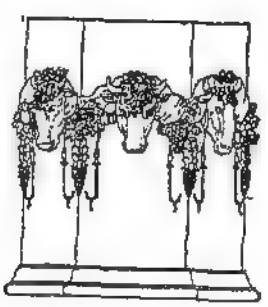
Torino. Театръ (архит. Alfieri; форма плана «fer à cheval»). Театръ архит. Borra, обновленъ.

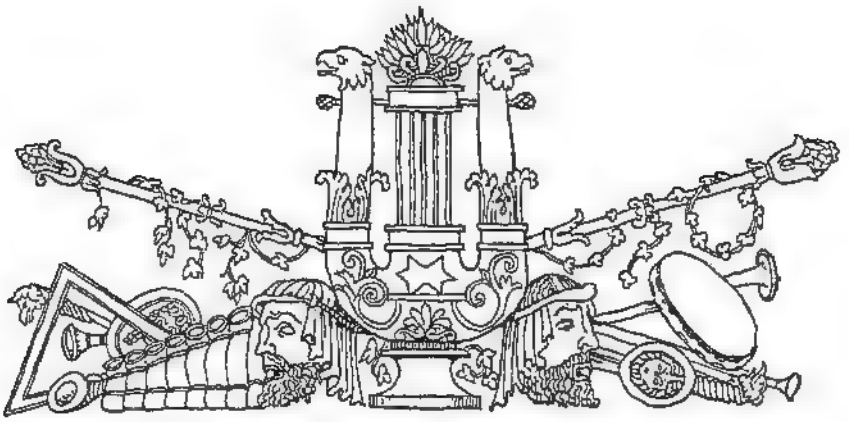
Toulouse. Театръ конца XVIII ст. (архит. Ledoux).

Warszawa. Teatr Wielki.
Teatr Rozmaitości (архит. Бибіена ?).
Venezia. Teatro San Maurizio (архит. Selva e Diedo).
Teatro della Fenice (архит. Selva, 1800, 1806).
Verona. Teatro (архит. Pozzi).
Teatro Vittoria (архит. Perez).
Versaille. Opera.
Weimar. Театръ (архит. Thouret).
Wien. Планъ городского театра (архит. Aman).
Wisbaden. Kursal (архит. Zais) перестроенъ.
Wismar. Theater (архит. Thormann).
Walfenbütel. Theater (архит. Ottmer).
Würtemberg. Придворный театръ.
Царское Село. Китайскій театръ.

Настоящій списокъ старинныхъ театровъ Западной Европы и Россіи далеко не полонъ. Здѣсь упомянуты лишь извѣстные мнѣ или видѣнные мною лично театры *конца* XVII, XVIII и первой половины XIX вѣковъ.

Конечно, всѣ указанія о существующихъ или сравнительно недавно разрушенныхъ театрахъ, особенно XVIII и начала XIX вѣка, будутъ не только приняты мною съ благодарностью, но могутъ послужить и къ опубликованію ихъ во второмъ и особенно въ третьемъ томѣ настоящаго труда.





ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЯ ПОЯСНЕНІЯ ИЛЛЮСТРАЦІЙ.

Рисунокъ стр. 35. Театръ Айзанн или Эдзани, изъ Baumeister'a.
» » 59. Изъ Baumeister'a.
» » 63. } Изъ книги Шуази.
» » 67. }
» » 105. Изъ книги Stuart, I. et. Revett, N. «The antiq. of Athens». T. II, chap. III; pl. XXXV. Lond. 1762.
» » 51, 111, 115. Изъ книги Defrasse et Lechat «Epidaure».
» » 117, 121. Изъ книги Pontremoli et Colignon «Pergame».
» » 123, 125, 127, 131, 133, 135. Изъ книги Theodor Wiegand und Hans Schrader «Priene», изд. Королевск. берлинск. музея. Berl. 1901.
» » 181, 183, 184, 185, 186. По проекту реставраціи театра въ Таорминѣ Мессмахера и Коссова, хранящемуся въ Архитектурномъ музеѣ Имп. Акад. Худ.
» » 217, 219. Изъ книги «Teatro d'Imola», послѣдн. рис. подъ названіемъ „Veduta del Ingresso principale che conducena nel teatro di P. Marcello", этотъ же рисунокъ помѣщенъ въ книгѣ «Il Vignoli illustrato», pp. Clemente XIV, in Rom. MDCCLXX.
» » 233, 251, 257. Съ фотографій, изображающихъ детали фресокъ Помпейскихъ домовъ.
» » 250. Съ фотографіи, изображающей ювелирное украшеніе помпейскаго жителя.
» » 252. Изъ книги Caristie, A. Reconstruction du T. d'Orange.
» » 261. Съ картины изъ собранія В. В. Протопопова.
» » 263. Изъ книги Hart, Iul. Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten u. Völker 2 B-de. Neudamm. 1894—96.
» » 273. Изъ книги Hammitsch, «Der Moderne Teaterbau».

Рисунокъ стр. 287, 289, 291. Изъ книги Serlio, S. «Cineve libre dell'architettura». Venezia 1663.

» » 309, 321. Изъ книги Hammitsch, der M. Teaterbau.

» » 329. Изъ книги C. Morelli (Primo prospetto ed Elevazione del Teatro d'Imola) «Pianta éspaccato del nuovo Teatro d'Imola architettura del Cavalieri C. M. R. 1780».

» » 335. Подъ названіемъ «Pianto dello Scenario delle tre Bocche».

» » 335. Изъ книги Bibiena, G. Teatro di Bologna.

» » 337. Изъ книги A. Bibiena, Disegni del nuovo teatro degli quatro Cavaglieri, Erreto in Pavia. L'anno. 1773.

» » 363, 369 и 375. Изъ книги Diderot et D'Alambert «Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné». 1765.

» » 385. Съ современной гравюры изъ собранія В. В. Протопопова.

» » 391. Изъ книги Hammitsch. Der Moderne Teaterbau.

» » 393, 399. Изъ собранія, проектовъ и чертежей короля Станислава Августа Понятовскаго, хранящихся въ библіот. Импер. Акад. Художествъ.

» » 405, 436. Фризы лѣпные залъ Таврическаго дворца, вблизи уничтоженнаго театра.

» » 407. Изъ книги G. Quarenghi

» » 413, 415. Изъ книги L. Rusca.

» » 421. Изъ книги Thoma de Thomon.

» » 431. Съ литографіи изъ собранія В. В. Протопопова.

Рисунокъ обложки и фронтисписа сдѣланъ на основѣ росписи Перуджино (своды комнатъ «Il Cambio» въ palazzo Podestá въ Перузѣ), — А. А. Бѣлобородовымъ.

Надписи на обложкѣ и въ книгѣ сдѣланы Г. И. Нарбутомъ.

Украшенія книги сдѣланы: 1) съ рисунковъ, выполненныхъ на основѣ или подъ вліяніемъ античныхъ геммъ, барельефовъ и живописи на вазахъ, В. А. Равичъ — (на стр. 22, 23, 26, 29, 31, 38, 43, 47, 48, 49, 101, 463, 471); А. Я. Бѣлобородовымъ — (на стр. 102, 103, 113, 119, 140, 141, 203, 216, 224, 228, 232, 258, 269, 271, 274, 276, 281, 489, 495, 499); 2) а также заимствованы изъ слѣдующихъ уваженій:

Description du Théâtre de la ville de Vicenze, en Italie. Chef d'oeuvre d'Andrea Palladio, lévé et dessiné par M. Patté, A Paris. 1775.

Normand, Charles. Le guide de l'ornementiste ou de l'ornement pour la decoration des batiments, dess. et gravé par. C. N. arch. P. 1826.

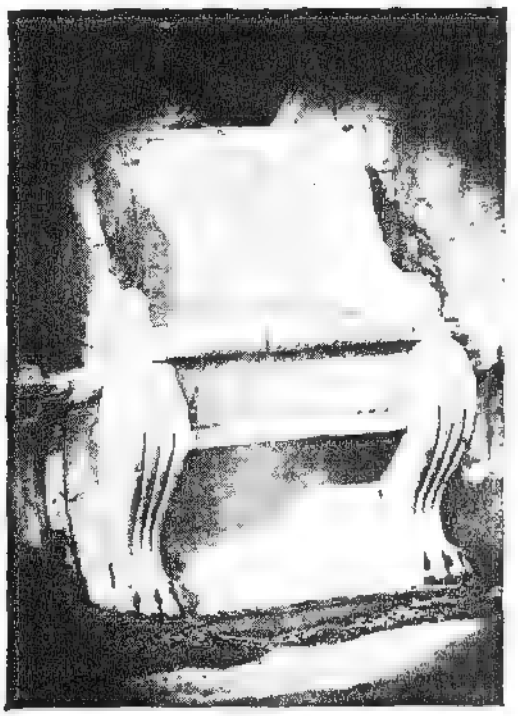
Recueil de Décorations interieures comprenant tout ce qui a rapport a l'ameublement, composé par C. Percier et P. F. L. Fontaine. A Paris. 1812.

Recueil des dessins d'ornements d'Architecture de la Manufactur de I. T. Heiligenthal à Strassburg.

Traité de la Peinture précédé de l'origine des Arts; épître dédicatoire à sa Majesté Impériale l'Imperatrice Elisabeth Alexiewna.

Thoma-de-Thomon. Recueil de plans et façades des principaux monuments construits à St. P... et dans les diff. provinces»... 1805; а также изъ вышеупомянутыхъ изданій Morelli, C.; Bibiena, A. G.; Donnet; Canina; Diderot et d'Alambert.

Фотографіи, съ которыхъ сдѣланы воспроизведенія въ книгѣ, выполнены по большей части авторомъ книги. Часть ихъ — мнѣ была предоставлена фотографами Н. Г. Матвѣевымъ (театръ Таврическаго Дворца) и А. Н. Павловичемъ (Каменноостровскій театръ.) художниками Н. Л. Эренбургъ, Рубцовымъ и другими лицами, Нѣкоторыя — принадлежатъ италіанскимъ спеціальнымъ фирмамъ: Alinari, Anderson, Broggi, Compagnia Rotographica, Wan-Gloeden (въ Таорминѣ) и друг. и французскимъ фирмамъ ND. Phot (въ Парижѣ), Edit. Vasse и другимъ.



Кресло театра въ Аѳинахъ.

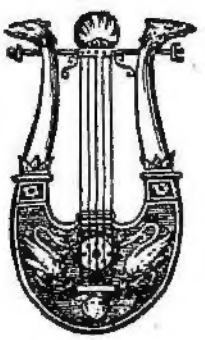
ОГЛАВЛЕНІЕ.

	стр.
Предувѣдомленіе	7
Предисловіе	19
I. Вступленіе о возрожденіи античнаго театра	23
II. Античный театръ. Его зарожденіе, развитіе и архитектонографія.	49
III. Греческіе театры	103
IV. Театры Сициліи	141
V. Римскіе театры.	
Архитектонографія	204
Театры въ Римѣ	217
Театры Помпеи	233
Театры Франціи	251
VI. Театры средневѣковья	258
VII. Театры Италіи эпохи ренессанса и барокко	283
VIII. Театры Франціи эпохи ренессанса, барокко и классицизма .	349
IX. Театры Испаніи, Англіи, Германіи, Польши и Россіи въ эпоху ренессанса, барокко и классицизма.	386

стр.
X. Театры эпохи классицизма 405
XI. Античныя традиціи
и ихъ примѣненіе въ современномъ театральномъ сооруженіи 436
XII. Заключеніе 459
XIII. Послѣсловіе 463
XIV. Литература
по исторіи, архитектонографіи и сценографіи театровъ и комментаріи къ ней 471
иностранная библіографія 476
списокъ русскихъ изданій 487
XV. Старинные театры
и ихъ строители 489
Дополнительныя поясненія иллюстрацій 495

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ.

СТР.	СТРОКА СНИЗУ	НАПЕЧАТАНО:	СЛѢДУЕТЪ:
9	16	являющемся	являющимся
12	18	незначительныя,но	незначительно —
21	25	давшаго	, давшему
25	12	украшающихъ	украшающимъ
26	1	съумѢли	сумѢли
29	11 и 7	(Orange... Luchou)	Orange Luchon
32	4	съумѢлъ	сумѢлъ
34	18	Пиринеи	Пиренеи
38	4	Ienval	Jenval
40	5	Jale	Iale
55	подпись	Айзани	Эдзани
110	6	Θесписъ	Фесписъ
113	2	тимеле	θимела
135	2	эллипса	эллипсиса
225	12	Pliniusa	Plinius'a
284	28	этаго	этого
410	6	Bauaestetique	Bauaestetik
414	1	Horeau	Moreau
416	12	Iones	Jones



ТОМЪ ПЕРВЫЙ

законченъ печатью въ Декабрѣ 1913 года и изданъ въ количествѣ 1000 экземпляровъ (изъ которыхъ 100 экземпляровъ отпечатано на иной бумагѣ, снабжено особой обложкой и перенумеровано).